

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

YSLAIRE

La légende
des
SAMBRE

ENTRETIENS AVEC JEAN-LUC CAMBIER ET ERIC VERHOEST

Glénat

La légende des
SAINTE





« La série *Sambre* est conçue d'après une idée originale de Yslaire et Balac »

Conception graphique : Yslaire
Maquette : Pierre Pourbaix

© 2003 Éditions Glénat, BP 177, 38008 Grenoble Cedex
Tous droits réservés pour tous pays.

Dépot légal août 2003. Achievé d'imprimer en France en août 2003.
Impression et reliure : Pollina s.a. 85400 Luçon - n° L90761

YSLAIRE



La légende des
SAMBRE

ENTRETIENS AVEC JEAN-LUC CAMBIER ET ERIC VERHOEST



Introduction

C'EST IMPENSABLE mais *Sambre* n'aurait pas dû exister. Yslaire rêva d'abord de se fondre dans le moule de la bande dessinée belge. Au sein de l'hebdomadaire *Spirou*, Bernard Hislaire voulait devenir un bon ouvrier de la BD, utile partout et capable de toutes les tâches. Il espérait se faire accepter comme il acceptait les règles du dessin humoristique. Mais déjà, son *Bidouille & Violette* sort du cadre donné. Son amour des séries réalistes l'entraîne et, devant le refus d'audaces qu'il pensait mesurées, il adopte une direction totalement à l'opposé de ses premiers pas. « *Ma boussole indiquait le sud* » expliquera-t-il des années plus tard. Au bout de cette route improvisée, il y a *Sambre*, une réussite complète, un succès artistique et commercial.

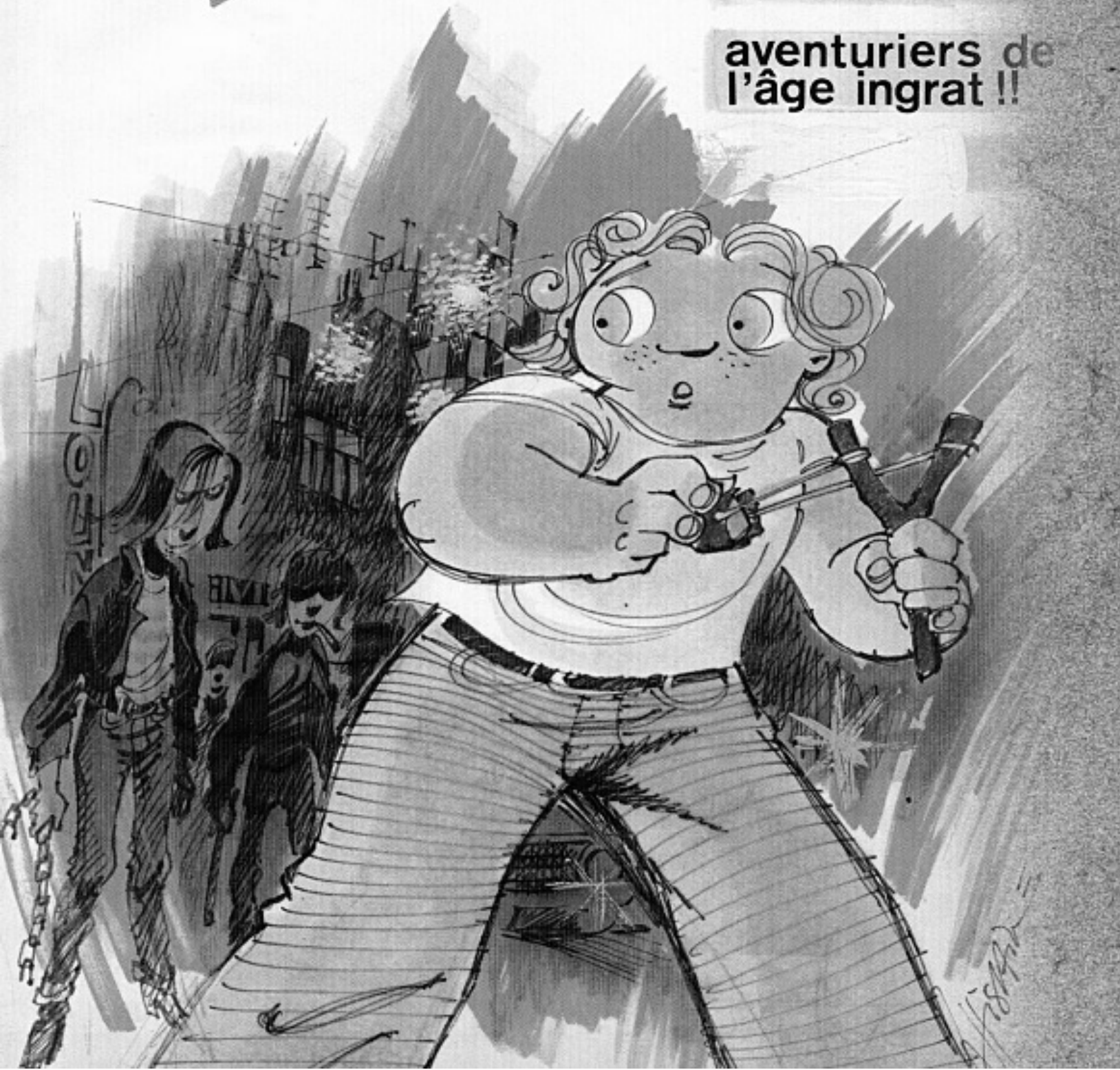
Parmi bien d'autres choses, *La Légende des Sambre* révèle cet étonnant cheminement. Ce livre ne vient pas, comme le faisait *La Mémoire des Sambre*, ajouter quelques bribes de fiction aux albums parus. Il est une suite d'entretiens en profondeur avec Yslaire pour traquer ce que cette série a d'exceptionnel. On y voit comment s'est construit un univers qui déborde largement des cases imprimées. Thèmes souterrains, psychologies enfouies, liens inconnus, réalités historiques oubliées, histoires encore à raconter ou écartées sont mis à jour dans ce jeu du « question-réponse ». Il s'y découvre surtout Bernard Hislaire, ou Yslaire puisque le créateur et l'homme ne font fantastiquement qu'un. Sa personnalité, sa culture, ses ambitions, sa vie même sont les véritables explications de l'existence si singulière de *Sambre*.

Ce livre aussi est à l'image de son travail. Il illustre par l'exemple cette « distillation » qui donne une incomparable densité aux albums. Chaque volume est la quintessence d'une multitude d'éléments, de scénarios envisagés, de rebondissements essayés, de répliques écrites puis effacées. Chaque personnage, même croisé pendant quelques cases, possède une vie propre et sa justification historique. Chaque dessin est un nouveau défi personnel. À chaque fois, tout cela doit entrer dans moins de soixante planches. On imagine ce que cet impossible travail d'entonnoir demande de temps et coûte de souffrances. Jusqu'ici, le lecteur devinait cette masse d'informations et le prix du « supplément d'âme » apporté à la série. Il peut désormais la parcourir et en déterminer précisément la valeur. Il verra aussi qu'Yslaire tient à cette exposition des remuements de la création. Dans un décor qui s'installe, dans une scène qui se cherche, dans l'évolution d'un personnage, l'histoire a déjà commencé...

L'AVENTUR

BIDOUILLE: les

aventuriers de
l'âge ingrat !!



Vers Sambre

Chapitre Un

À certains égards, même pour Bernard Hislaire, *Sambre* viendra comme une surprise, une surprise qui aurait tout de la révélation et rien de hasardeux. Avec *Bidouille & Violette*, il avait tenté de se fondre dans le moule *Spirou*. Dessin humoristique, écolage patient, humilité professionnelle... Mais déjà, il rêvait d'un hebdomadaire différent où soufflerait de nouveau l'esprit frondeur des pionniers et d'une série au cadre élargi, au graphisme plus réaliste, aux personnages plus fouillés. *Lulu Chine* refusé par (*À Suivre*), *Tannenberg* sombrant avec le projet du magazine *L'Aventure*, *Bidouille & Violette* héritera de quelques-unes de leurs ambitions mais l'univers des jeunes amoureux ne s'y prête guère et *Spirou* encore moins. Hislaire ne se rêve pas encore en Yslaire. La notion d'auteur lui reste étrangère mais il n'est plus le respectueux apprenti conseillé par Jean-Marie Brouyère. Il sait qu'il faut passer à autre chose, ou plutôt en revenir à cette BD réaliste qui lui a donné ses premières émotions de lecteur et ses premières motivations de dessinateur. *Bidouille* ne deviendra pas Bernard Sambre, mais quelque chose en lui demandait à grandir. Son amour éternellement contrarié, la difficulté d'être de *Lulu Chine* et les yeux damnés de *Tannenberg* conduisent à une destination insoupçonnable. Pourtant, avec un peu de recul, cela apparaît clairement: tout conflue vers *Sambre*.

Vu de l'extérieur, Sambre paraît résulter d'une volonté de rupture d'avec Bidouille & Violette.

Thierry Martens

Spirou de transition

Lorsqu'il devient rédacteur en chef de Spirou, Thierry Martens est confronté au problème du ralentissement de cadence des Grands Anciens (Franquin, Roba, Peyo). Dès son arrivée, il permet à François Walthéry (Natcha) et Roger Leloup (Yoko Tsuno) d'offrir à la bande dessinée grand public ses premières héroïnes. Historien émérite (sous le nom de Monsieur Archimède) de l'âge d'or de Spirou, il relance sur la piste d'anciennes gloires du journal (Jerry Spring par Jijé et L'Épervier bleu par Sirius) tout en créant des espaces (Carte Blanche et Découvertes Dupuis) destinés à accueillir les débutants. Les hebdomadaires ne font pourtant plus que de la résistance. Durant son rédaction en chef (1969-1977), les ventes de Spirou passèrent de 120.000 à 72.000 exemplaires sur la France. Pendant ce temps, les ventes annuelles d'albums des Éditions Dupuis passèrent de trois à huit millions d'exemplaires.

Vous étiez satisfait de ce compromis?

Au bout de quatre albums qui, à l'image du personnage, rencontraient un succès timide, j'étais dans une impasse. Je me rendais compte que les limites du dessin humoristique ne s'accordaient pas avec les scénarios que j'avais en tête. J'en venais à me dire que je me trompais, que je n'arriverais pas au bout de ce que j'avais envie d'exprimer. J'avais un désir d'auteur et il se heurtait à un médium, à un cadre éditorial. Il fallait que je change quelque chose.

Le saut de Bidouille à Sambre est assez radical.

Il y a quand même eu un « avant Sambre ». En novembre 1980, au moment de la sortie du premier album de Bidouille & Violette, je suis allé présenter chez (À Suivre) Lulu Chine, au dessin aussi réaliste que Sambre. Il est peut-être plus maladroit mais, en tout cas, les intentions étaient les mêmes. Mon réalisme n'est pas académique. Cela ne m'a jamais intéressé. Je cherche une synthèse vivante, pas à « ressembler ». J'essaie de trouver un graphisme qui soit le vecteur de mes histoires. Le dessin est un réceptacle, un vide que le scénario habille. Comme un acteur est une bouche pour l'auteur, il faut qu'un personnage dessiné soit fait de matière vivante pour exprimer les mots du scénariste.

Blake et Mortimer

Entre Franquin et Jacobs

Il est tentant de rapprocher la gestuelle théâtrale des Blake et Mortimer, une passion d'enfance pour Yslaire, de l'emportement des personnages dans Sambre. Tentant mais trompeur. « Jacobs a cette capacité étonnante de faire des personnages réalistes avec peu de traits. Les proportions sont humaines. Il y a aussi une forme de ferveur, d'enthousiasme auxquels je peux me référer par moments mais pas davantage. La dramaturgie chez Jacobs est essentielle. Chez moi, ce sont les sentiments. Je suis plus proche de Franquin qui se posait toujours la question du minimum de moyens pour atteindre la lisibilité maximale. Si je devais respecter la réalité du XIX^e, le problème de la lisibilité se poserait en permanence. Je pourrais mettre tellement de choses dans une rue qu'on ne verrait même plus le personnage. »



« Il s'agit de la planche qui a été censurée par Alain de Kuyssche. En la voyant, il s'est exclamé « Ah non! là vous allez trop loin! ». Le « vous » faisait référence à la complexité que je partageais avec Yann et Conrad. Nous nous téléphonions plusieurs fois par semaine pour confronter nos idées, passer le bouchon à chaque fois plus loin, eux dans l'humour corrosif et cynique, moi dans la poésie introspective. Une forme d'attirance des contraintes qui cachait mal une sincère volonté commune de retrouver la flamme des grands anciens. Cela donnait un mélange d'originalité et de provocation. Violette était nue dans son rêve de pureté et le « trop loin » exprimé par Alain désignait les parts pubères de Bidouille que j'avais pourtant soigneusement synthétisées dans le style désincarné propre à Bidouille : impensable pour le Spirou de l'époque. J'ai dû retoucher la planche. »

Bidouille et Violette

Curseur grenadine

Bidouille et Violette, deux jeunes adolescents, s'aiment démesurément. Hélas, leurs parents, surtout le père de Bidouille, s'opposent à des premiers émois pourtant chastes. Nourris des expériences vécues par l'auteur au détour des rues bruxelloises, les décors urbains témoignent rapidement d'une belle maîtrise graphique. Lorsque les curues de Bidouille et Violette battent à l'unisson, la ville grise prend parfois les couleurs du printemps. Histoire détentrice alors un secret pour faire passer la tendresse et la pudeur sans sombrer dans l'eau de rose. Quatre albums paraîtront aux éditions Dupuis avant que les éditions Glénat ne les réunissent dans une intégrale de belle facture. Pour en savoir plus : voir annexe 1, p. 100.

(À Suivre)

L'époque des romans BD

En 1978, avec l'arrivée de *(À Suivre)*, la bande dessinée intelligente fait un formidable bon en avant. Hugo Pratt, dont Jean-Paul Mouglin avait déjà accueilli le *Cortès Maltese* dans *Pif*, est la figure emblématique des ambitions littéraires et esthétiques du mensuel. Jacques Tardi (*Le vièvre*), Jean-Claude Forest (*La jonque fantôme vue de l'orchestre*), Didier Comès (*Silence*), Munoz & Sempay (*Alack Sinner*), Manara (*HP et Giuseppe Bergamini*) sont dans l'équipe de base. Bientôt suivront Schuiten-Peeters (*Les Cités obscures*), Ted Benoit (*Ray Banana*), Loustal (*La note bleue*), Sukal (*Cavarda*), Charly-Boucq (*La femme du magicien*), Vittorio Giardino (*Jouis Fink*) et bien d'autres. Cette aventure de presse permit aux Éditions Casterman de ne plus uniquement être « l'éditeur de *Tintin* et de *Martine* » mais d'être étiqueté, même après la disparition de *(À Suivre)*, « Gallimard de la bande dessinée ».

Quelles étaient justement vos intentions avec *Lulu Chine*?

J'avais envie de montrer un personnage avec des tendances suicidaires qui se manifestaient au départ de manière onirique. J'essayais tout simplement de donner une certaine forme à mon mal de vivre de l'époque, d'en faire une image. C'était une succession d'histoires complètes reliées par le même personnage qui devait finalement se suicider. Dans chaque épisode, l'héroïne changeait de nom en fonction de ses états d'âme : *Lulu Chine*, *Lulu Spleen*... C'était un lointain héritage de la logique appliquée par Moebius pour chaque tableau d'Arzach.

Comment fut accueilli *Lulu Chine* chez *(À Suivre)*?

C'est un échec. *Lulu Chine* n'est pas accepté. La rencontre avec Jean-Paul Mouglin, le rédacteur en chef, a duré deux heures d'un malentendu complet. Jusque-là, j'avais travaillé de manière extrêmement naïve, sans me poser de questions. Je n'avais pas de théories sur la bande dessinée.

Mouglin, pour ce que j'ai pu comprendre, en avait besoin. Il revendiquait le fait de ne pas tout lire en bande dessinée. Il voulait donner une assise intellectuelle à *(À Suivre)*. J'ai pris cela au premier degré et je lui ai tenu un discours bancal et, à bien des égards, plein d'immatunité.

Vous parliez d'une profonde divergence de discours. Mouglin définissait les choses de manière simple. Il prenait en exemple *Moby Dick* et disait qu'il y avait trois niveaux dans une histoire. Le premier, ce sont les événements. C'est ce que le lecteur lit. Le second est la psychologie des personnages, ce qui les fait agir. Le troisième, ce sont les intentions de l'auteur. Il me faisait remarquer que je ne voulais pas lui raconter les événements, que la psychologie, il faudrait la découvrir en cours de route, et que je ne parlais que de mes intentions d'auteur.

Quelle fut votre réaction personnelle suite à cette confrontation intellectuelle?

Je n'étais pas habitué à ce type de dialogue avec un éditeur. Chez Spirou, on vous prenait pour ce que vous étiez, pas pour ce que vous faisiez. On aimait votre dessin et on l'orientait vaguement. Il n'y avait pas de réflexion sur la bande dessinée. Cette discussion avec Mouglin m'a aidé par la suite, comme quoi on profite toujours des expériences négatives. Elle m'a obligé à intégrer ces paramètres, à pouvoir y répondre, avant d'en revenir à cette forme d'instinct qui est ma vie.

Vous ne possédiez peut-être pas encore le discours de la méthode, mais vous aviez bien une méthode de travail. Avec le recul, comment la définiriez-vous?

Quelque part, je pratiquais déjà de manière instinctive ce que, enfin, maintenant, j'ose me permettre : raconter une histoire au jour le jour. On découvre l'histoire en la faisant.



À propos de Bidouille

« Bidouille et Violetta c'était un dessin qui se voulait synthétique, à la limite de l'abstraction : les personnages étaient basés sur des formes géométriques simples. Bidouille avait une tête en forme d'écran télé, Violetta un ovale allongé, etc... Elle était grande fine et allongée, lui petit, gras et carré. Les faire tenir dans les bras l'un de l'autre était déjà une gageure. Alors les faire vieillir... Comment faire vieillir un carré ? Et c'était le problème. Toute romance repose sur le paradoxe que les amants jurent de s'aimer pour toujours et que l'histoire naît de ce qui l'en empêche : le temps qui passe, qui use les sentiments... Or, du premier album au quatrième, l'univers et le scénario de Bidouille et Violetta avaient considérablement évolué, de la caricature vers une peinture de sentiments plus subtils, de plus en plus mélancoliques. J'avais l'impression que le dessin « humoristique » mentait sur les intentions scénaristiques : le quatrième épisode parodiait Roméo et Juliette et se terminait par la mort de Bidouille... »



Il y a deux manières d'avancer dans un scénario. Soit on a une idée précise de ce que l'on veut et, un peu comme le sculpteur, on dégrossit la masse. On coupe son album en 44 pages et chaque page en un certain nombre de cases. Ou bien, à l'inverse, comme un impressionniste, on part par petites touches. On se lance sur la première page en faisant confiance à sa capacité de narrateur pour résoudre les nœuds qui apparaîtront. Autour d'un fil rouge, l'histoire se construit progressivement et on préserve la spontanéité qui empêche une certaine rigidité formelle.

Vous analysez aujourd'hui clairement cette façon de travailler. Mais quelle conscience et quel contrôle en aviez-vous alors?

J'ai envie de dire que le scénario était quelque chose de magique. J'avais cette croyance, romantique et candide, que cela tenait à l'inspiration. Il fallait être inspiré pour écrire. J'écrivais. Magique... Et puis que va-t-il se passer? Je ne sais pas encore... Je tenais à cette fraîcheur pour aller de l'avant. J'avais raison. Mais même si je ne voulais pas le faire mien, j'ai tenu compte du discours de Mougin et d'autres. Cela m'a crispé. À partir du moment où l'on m'a demandé de réfléchir à ce que je mettais en scène, le blocage est arrivé. Je suis de nature instinctive, et le fait d'amener cette cérébralité a tué la poule aux œufs d'or.

Quelle est la raison de ce blocage?

Le blocage date de Mougin. Je ne suis pas alors quelqu'un qui sépare l'affectif de l'événementiel. On refusait mon histoire, on me refusait moi! C'est une confusion assez générale

chez les jeunes auteurs et chez moi encore davantage. De plus, quelqu'un qui a envie de raconter une histoire de suicide n'est sans doute pas une personne qui est bien dans sa peau. J'investis alors tout dans le troisième *Bidouille* et *Violette, La Reine des glaces*, qui hérite de certaines intentions oniriques de *Lulu Chine*. Pour les lecteurs, habitués à un récit se passant au coin de la rue, l'intrusion dans l'univers des rêves est un choc. L'accueil est très mitigé et l'éditeur me met en garde. Il y a un climat de tension et de chaos au sein des Editions Dupuis. Dans pareil contexte, on est forcément moins sûr de soi.

Dans cette situation difficile, comment ce qui deviendra *Sambre* apparaît-il comme une solution possible?

Après (*À Suivre*), j'ai présenté *Lulu Chine* à Guy Vidal chez Dargaud qui a eu un peu la même réponse. Je n'ai donc pas persévéré. Mais l'échec raidit certains et les enferme dans leurs erreurs. Moi, à chaque fois, je me dis: « puisque de toute façon c'est foutu, autant se payer ce qui me ressemble ». C'est sans doute une de mes chances. Je vais donc vers le dessin réaliste puisque c'est ce que j'ai toujours eu envie de faire.

Vous établissez immédiatement le cadre thématique et historique qui définira la série *Sambre*?

Avant *Sambre*, il y a encore *L'Aventure*, un projet de magazine lancé par Alain de Kuyssche. Lorsqu'il était encore rédacteur en chef à *Spirou*, un noyau dur avait été formé avec Yann et Conrad, Yves Schlirf, Philippe Berthet, moi, parfois Yves Chaland. Nous voulions réformer *Spirou*, proposer de nouvelles maquettes et de nouveaux axes éditoriaux... Cette cellule fut réactivée lorsque de Kuyssche fut licencié. Yann et Conrad font *Bob Marone* et moi, en solo, *Tannenberg* où le ciel étoilé se reflète dans les yeux de mon personnage féminin.

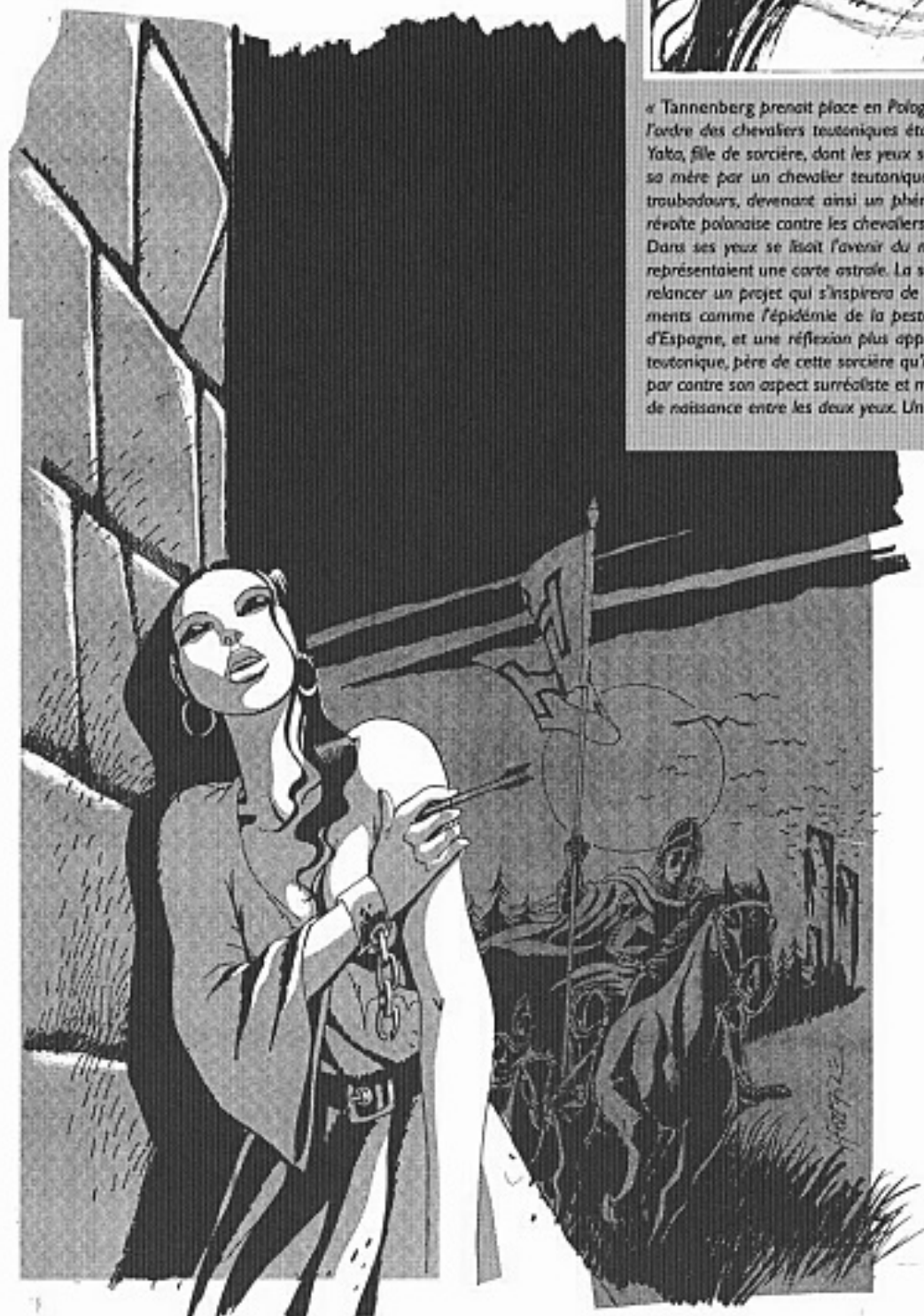


Lorsque Hilaire présente les 4 premières planches de *Lulu Chine* à (*À Suivre*), la lettre d'accompagnement précise que son récit sera constitué de feuilletons (il eut mieux valu écrire « chapitres » pour séduire le digne mensuel) de huit pages décrivant la lente descente aux enfers d'une jeune fille qui rêve sa vie. Le tout se terminant par un suicide. « *Lulu Chine* est à priori un personnage important. Je ne l'ai pas enlevé de ma mémoire, comme j'ai pu le faire pour des projets qui n'ont eu qu'un temps. L'histoire a beaucoup changé. La seule chose qui soit restée, c'est le nom car je l'aime bien. Elle vit à l'heure actuelle et cherche son identité... ».

Elle prédit l'avenir à travers ses yeux et devient le symbole de la révolte contre les chevaliers teutoniques. S'y mêle une histoire d'amour d'un romantisme tout germanique. Pour séduire des investisseurs potentiels, je fais deux planches, avec des bulles mais sans dialogue. Berthier, Cossu, Geerts, Yann et Conrad, et moi faisons partie de ces simulations de numéros. Mais le projet s'enlise. Tannenberg lui était trop lié et je décide de me lancer alors dans autre chose.



« Tannenberg prenait place en Pologne aux environs de 1499, à l'époque où l'ordre des chevaliers teutoniques était puissant. Le personnage central était Yaba, fille de sorcière, dont les yeux sont devenus noirs suite à l'assassinat de sa mère par un chevalier teutonique. D'abord recueillie par une troupe de troubadours, devenant ainsi un phénomène de foire, elle menait ensuite la révolte polonaise contre les chevaliers teutoniques en incarnant le défi à Dieu. Dans ses yeux se lisait l'avenir du monde, car les étoiles qui s'y reflétaient représentaient une carte astrale. La sorcière défait l'Inquisition. Je vais bientôt relancer un projet qui s'inspirera de l'ancien mais en y intégrant des événements comme l'épidémie de la peste, l'installation des Juifs après leur fuite d'Espagne, et une réflexion plus approfondie sur le personnage du chevalier teutonique, père de cette sorcière qu'il pourchasse. Le regard de la fille perdra par contre son aspect surréaliste et métaphorique. Il ne lui reste qu'une tache de naissance entre les deux yeux. Un « troisième » œil... rouge ? »





Chapitre Deux

Sang, sombre, Sambre

Certains refusent l'obstacle. Bernard Hislaire, lui, revient en arrière, avant les conseils raisonnables, aux temps des premières et grandes émotions. Il veut retrouver son amour de l'amour, découvert, enfant, dans la bibliothèque paternelle. Des romans échevelés lui ont donné le goût des intrigues interminables, des rebondissements feuilletonesques adossés à l'histoire du siècle et, toujours, au milieu de cette tourmente générale, la passion de ce qui lie un homme à une femme. Il va réinventer en bande dessinée ce plaisir complexe mais les rebuffades essuyées auprès de (*À Suivre*) et Dupuis l'ont meurtri. Il cherche à se rassurer auprès d'un scénariste. Longtemps, Hislaire avait refait la BD avec Yann et Conrad. Quand la paire se sépare, Yann Lepennetier devient le complice évident. D'ailleurs, d'entrée, ils sont d'accord sur l'essentiel: un amour impossible dans un XIX^e siècle obscur et révolutionnaire, une vaste fresque qui, paradoxalement, commence par un huis-clos. L'univers des Sambre se construit sans méthode mais à deux, et puisqu'il sera en totale opposition à leurs premières publications, Yann et Bernard se cherchent des pseudonymes. Il faut aussi donner aux personnages leurs corps et leurs visages. Julie naît difficilement et, par un accident heureux, avec les yeux rouges. Déjà, l'indocile impose sa volonté. Les dessins viennent au monde et les mots des Sambre viennent avec lui : *Sang, sombre, Sambre*.

Quelle est la première impulsion qui va conduire finalement à *Sambre*?

Yslaire : je veux une histoire d'amour. C'est mon obsession. Une histoire d'amour qui finit mal. J'ai essayé pendant quatre histoires de Bidouille & Violette que cela finisse bien et, plus j'avancais, plus je sentais des cailloux dans mes chaus-

sures. Alors, autant y aller à fond, se laisser aller au romantisme total. J'ai envie de plonger dans une tragédie qui serait placée dans un cadre historique pour me ramener à cette littérature du XIX^e qu'enfant, j'avais découverte dans la bibliothèque de mon père. Je rêve de retrouver en bande dessinée le plaisir que j'avais eu en lisant *Les Mystères de Paris*, *Le Bossu*, *Ivanhoé*, *Robin des Bois* et les romans d'Alexandre Dumas.

Ces références littéraires n'évoquent pas nécessairement une histoire d'amour.

Du *Bossu* ou des *Trois Mousquetaires*, je n'ai retenu que l'histoire d'amour. La séquence finale de *Robin des Bois*, celle du bain de sang de Marianne, je l'ai relue dix fois et j'ai pleuré à chaque fois. Les livres m'ont fait beaucoup plus pleurer que les films ou que les pièces de théâtre. Je voulais faire une bande dessinée qui provoque le même effet.

Au moment de passer à une série plus adulte, vous vous reportez paradoxalement à des plaisirs d'enfance.

Je ne suis pas guidé par une volonté d'originalité. J'essaie plutôt de ressembler à un modèle, à quelque chose que j'aime bien. A ce moment-là, je n'imagine même pas pouvoir soutenir une démarche d'auteur. À *Spirou*, j'ai fait mon écolage en touchant à tout, histoire complète et gag en une page. J'ai travaillé avec Cauvin, Wasterlain, Bosse et Brouyère. J'étais au four et au moulin. Je n'ai jamais essayé d'être un artiste ou un auteur. Cela s'est imposé malgré moi.

Vous prenez aussi une décision très importante, celle de vous adjoindre un scénariste. Pourquoi?

Après le malheureux épisode (*À Suivre*), je craignais sans doute d'affronter un éditeur avec une BD dont je serais le seul auteur. J'avais terriblement peur de bloquer sur le scénario. En revanche, j'avais aimé l'atmosphère de communauté autour du projet *L'Aventure*. À travers les différents ateliers de dessin auxquels j'ai participé, j'ai toujours recherché cet esprit et cela me plaisait de prolonger la relation avec Yann et Conrad. Or, depuis les débuts de l'animation du journal *Spirou* en 1981, on se voyait et on se téléphonait encore plus souvent. On refaisait régulièrement le monde, la bande dessinée et *Spirou*. Mais, suite à Bob Morone, Yann et Conrad se sont disputés et n'ont plus voulu travailler ensemble. J'ai alors téléphoné à Yann en lui proposant une collaboration.

Sur quelle base lancez-vous cette association?

À l'époque, Yann proclamait souvent qu'il fallait prendre le contre-pied de ce qui avait été fait. Puisqu'on avait travaillé tous deux la veine humoristique, le défi serait de passer au réalisme. C'était une opportunité pour Yann après la séparation d'avec Conrad et il m'a tout de suite demandé ce que je voulais comme histoire. Je ne m'attendais pas à la

Yann et Conrad

Qui fait quoi ?

En 1974, Yann (Lepenietier) et (Didier) Conrad font leurs premiers pas, séparément, dans l'espace *Carte Blanche* de *Spirou*. Ils font ensuite leurs signatures pour que personne ne sache plus qui fait quoi au sein du duo Yann-Conrad. Car, si maintenant Yann est scénariste à temps plein, il disposait d'une belle base en dessin humoristique. *Les Jeunes* mettaient le feu à *Spirou* en 1980. Les auteurs jouent à fond la carte de la parodie. Leur humour caustique provoque un Yalta au sein des Éditions Dupuis, partagées entre les admirateurs fanatiques (en général jeunes) et les pourfendeurs acharnés (les moins jeunes). Sans parler des bords noirs autour des cases qui anéantissent la traditionnelle blancheur immaculée du papier à BD. Yann-Conrad achèvent leur entreprise de déstabilisation avec les mythes « hauts de pages ». Les dessinateurs, les personnages et le patron des Éditions Dupuis sont les acteurs de cette animation dont le credo sera toujours « une moquerie plus loin ». Six mois plus tard, l'expérience s'interrompt pour entrer dans la légende de la bande dessinée.



Dans la bibliothèque paternelle, Bernard Hilaire ne trouve pas seulement ses premières émotions romanesques et romantiques mais aussi les prémices de sa ligne *Sambre*. « Ces anciennes éditions aux couvertures rouges gaufrées de dessins dorés étaient truffées d'illustrations évocatrices en noir et blanc, façon gravures. Ces illustrations n'étaient pas toujours bien faites mais étaient toutes basées sur l'ombre et la lumière. »



Centre-pied

La grande évasion

« Ylaine et Sambre furent pour moi une merveilleuse bouée de sauvetage. Faire de l'humour, espérez-vous, c'est peut-être toujours de plus en plus drôle, aller de plus en plus loin, devenir de plus en plus agressif, de plus en plus provocateur. À ce petit jeu du « plus en plus », on tombe dans un engrenage qui, finalement, s'avère autodestructeur. Alors, en compagnie de Bernard qui désirait s'évader d'un chemin déjà tout tracé pour lui, nous avons réussi à donner vie à Bernard Sambre. » Balac dans TV'jour, 9 juillet 1986.

question. Tout ce que j'avais, c'était ce désir d'un roman d'amour tragique et romantique. Il veut savoir quand et où. Je réponds : au XIX^e, un peu par hasard et parce que peu de choses en bande dessinée sont situées dans cette époque. Globalement, je ne connais pas ce siècle mais je le sais sombre

et j'aime cela, sans oublier le fait que j'adore dessiner des costumes. Je propose aussi que cela se situe à la Bastide, une demeure à Villars-Colmars dans l'arrière-pays de Nice. Elle appartenait à la famille de ma compagne de l'époque et je connaissais bien cette bâtisse pour avoir passé de nombreux séjours dans une maison attenante. Elle tombe en ruine à cause d'une histoire de famille compliquée. Comme personne n'a voulu la rénover, elle est restée dans l'état où elle était au début du XIX^e.

Vous avez donc un cadre initial. Quelles sont les premières pistes pour y inscrire une histoire?

Toujours à l'occasion de ce coup de téléphone, j'évoque la relation passionnée, presque incestueuse entre un frère et une sœur mais le frère tombe amoureux d'une autre... Pour Yann, ma proposition tombe bien. Lui a envie de raconter l'histoire d'un père qui a une théorie sur les yeux. Il n'y a évidemment pas de problèmes pour moi qui sors de Tannenberg avec son histoire d'œil et de La Reine des glaces où le regard joue aussi un certain rôle. Il me demande si cela ne me gêne pas que la fille soit obsédée par ce père fou et sa guerre des yeux. J'y vois d'autant moins d'inconvénient que cela donne de la chair à la personnalité de Sarah et se greffe sans dommage sur mon histoire d'amour entre un frère et une sœur. Yann propose alors que ce qui rend impossible l'amour du frère pour l'autre fille soit la couleur de ses yeux : vert. Notre mariage s'annonce bien. Dans cette première conversation, en fait, tout est dit.

Comment nourrissez-vous ensuite ces idées?

La première démarche pour créer *Sambre* a été de passer nos vacances à deux, sans nos familles, à la Bastide. Je sais que Yann est passionné de documentation. Il aime s'inscrire dans le concret. Nous allons donc à Villars-Colmars. Yann fait des photos de la propriété, à l'intérieur, à l'extérieur. Nous interrogeons les vieux du village, chacun a sa version des histoires de la famille qui a vécu à la Bastide.

Après ce recueil d'impressions et d'informations, vous entamez directement un scénario ou vous établissez les grandes caractéristiques de la série?

Nous avons des discussions informelles sur les anecdotes du village, sur ce que nous avons envie de mettre dans notre histoire et la manière de le faire. Après Villars-Colmars, Yann rentre à Marseille. Quand je le rejoins, il me présente une ébauche de synopsis. Il s'agit d'un huis-clos. Les personnages se croisent à la Bastide. C'est comme un grand cocktail où, en sourdine, se joue un drame, à coups de petites phrases qui ont plus d'importance qu'il semble d'abord. C'est quelque chose qu'il fait admirablement bien et il pense que c'est ce que je cherche. Je lui répète alors mon désir d'un roman-fleuve à la manière du XIX^e.



« La Bastide suscite des histoires, et des histoires circulent dans la famille et dans le village. Dans la maison, des photos traînent par terre sans que personne, désormais, ne puisse plus en reconnaître les acteurs. On a des témoignages du passé de la maison. Au départ relais de chevaux, transformée ensuite en blanchisserie, elle est rachetée par le peintre Darasse à la fin du XIX^e. Il en fait une maison familiale qu'il développe et à laquelle il ajoute d'autres maisons. Il est le premier bourgeois de Nice à s'installer dans cette région. Un bourgeois à la campagne... L'héritage de cet arrière-arrière-grand-père n'a toujours pas été réglé. La maison conserve encore des tableaux du grand-père, du fils du grand-père, du petit-fils du grand-père... Et les descendants s'y rendent en vacances. »



Comme dans *Le Bossu*, je voudrais que l'histoire se déroule sur plusieurs années. On verrait les personnages vieillir. C'est mon obsession. Je veux

également, comme dans Alexandre Dumas, un mélange d'événements historiques et d'épopée romanesque.

Revolutions

L'intrigue de révolutions

La Révolution française (1789) engendre la Terreur (1793), le Directoire (1795), le Consulat (1799) et l'Empire (1804). L'épopée napoléonienne laisse la France, et le reste de l'Europe, exsangues. Le XIX^{ème} siècle est au remodelage européen et aux changements sociaux. Les monarchies de droit divin sont inéluctablement condamnées à disparaître ou à laisser progressivement la place à des monarchies constitutionnelles. Lorsque Charles X tente de supprimer la liberté de la presse, il essuie la révolution de juillet 1830. Du 22 au 28 février 1848, la troisième révolution française bat son plein. Rapide, sanglante et efficace, elle installe la Seconde République et chasse définitivement le roi. Cet événement provoque des révolutions en chaîne de Vienne à Venise, en passant par Berlin, Milan et Munich. En quelques mois, le « printemps des peuples » semble avoir mis fin aux absolutismes européens. Mais, en l'espace de deux ans, les avantages acquis seront perdus. En France, le coup d'état du 2 décembre 1851 marque l'avènement de Napoléon III qui se proclamera empereur. En dépit de leur échec, ces révolutions ont néanmoins considérablement transformé l'Europe. La marche vers la démocratie parlementaire est irréversible. Une révolution - oubliée - la Commune - marquera la fin de la frénésie insurrectionnelle du siècle des Sombres.

De quelle façon Yann répond-il à cette demande?

Pendant les trois jours où je reste chez lui, nous évoluons bien. Il propose de faire une histoire s'étalant sur les trois révolutions du siècle. Moi, je n'en connais pas d'autre que la Révolution française de 1789, mais j'ai vaguement entendu parler du temps des cerises (La Commune). Dieu sait pourquoi, on place le début de notre récit juste avant la révolution de 1848... À mon avis parce que c'était la révolution du milieu du siècle.

À ce stade, avez-vous déjà esquissé des personnages?

Non, mais je commence juste après. Il faut se souvenir qu'à ce moment-là, je termine le quatrième *Bidouille & Violette*. Entre fin 1983 et septembre 1984, ce sont des séances de travail entrecoupées. Cela se déroule lentement, via des

rencontres et des appels téléphoniques. Ni Yann, ni moi n'avons vraiment le temps. Après Marseille, il me communique des premières notes sur les grandes lignes de la trame. On commence par l'enterrement du père, ce qui ne m'étonne pas car, dans *Bob Marone*, le mythe du père était déjà présent. Plus la saga avançait dans le temps, plus elle devenait floue. C'était des intentions, de grands axes. Le héros allait à Paris. Il y avait une révolution... et cela devait se terminer des années plus tard à la Commune.

Vous attendiez de Yann un découpage complet et précis?

Je m'adapte. Au départ, je n'avais pas l'intention de participer à son travail. Mais, dès le premier coup de téléphone, il me demande ce que je voudrais. Ensuite, je l'emmène à Villars-Colmars... Tout s'enclenche de telle manière que je m'investis dans le scénario. Quelque part, je ne demande pas mieux. J'ai toujours raconté mes histoires en solitaire. Voilà un scénariste qui me propose de travailler sur ce que j'ai en partie imaginé, c'est du pain bénit. On était copains, on devient vraiment potes. Mais on définit malgré tout un rôle. Yann aime les choses structurées et se charge de la documentation. Il commence à lire et m'envoie des extraits de ses trouvailles. Yann avait envie que je dessine les personnages avant d'écrire l'histoire. Je ne sais plus si ce fut le cas mais j'ai encore les premiers essais de personnages. J'ai aussi cherché les noms au même moment.

à Bruxelles, en février 1984 je crois, c'est avec un premier qu'il est très détaillé, pratiquement découpé pour les presser pour la suite. Je le lis et le trouve génial. Sur base de ce travail, j'en fais trois premières planches pour les présenter à un éditeur. Parallèlement, je termine le quatrième épisode de Bidouille et Violette. Au bas de ces planches, j'accumule les recherches de personnages « sambriens ».

Le graphisme des personnages est-il rapidement au point?

Chaque personnage a son histoire. La mère des Sambre naît tout de suite, au premier dessin. Sarah a une histoire plus curieuse. Dès le départ, je veux une fille avec un visage plus allongé. J'ai une tendresse particulière pour le visage de Violette que j'ai conçu après d'énormes difficultés. Son graphisme m'est tellement naturel que je dessine Sarah comme Violette, en changeant juste les yeux. Les pages de garde des



« L'arrivée de Bernard et de Sarah est un moment important. C'est la première fois que je les dessine. Je n'avais même pas fait de croquis de recherche de Bernard. Il était pourtant évident qu'il allait ressembler à cela. Je me jette tout de suite à l'eau et cela donne bien, je le reconnais sans problème. »



albums d'Hergé m'ont toujours fasciné. Tous ses personnages sont immédiatement reconnaissables. Pour moi une BD, c'est cela : des personnages impossibles à confondre. Je cherche donc des structures graphiques excessivement simples. Le schéma du visage de Julie sera un parfait triangle, en opposition aux figures allongées des Sambre. Sur Bernard, je ne me pose pas de questions. Ce n'est qu'un personnage masculin. Je fais vaguement une esquisse, comme une déclinaison de Sarah au masculin, puisqu'il en est le frère. J'en préciserai les traits directement sur la planche.

Julie naît-elle avec des yeux rouges ?

Pour Julie, j'accumule les recherches sans trouver. A quoi ressemble mon idéal féminin ? C'était sans doute la question qu'il ne fallait pas me poser à l'époque. Yann a décidé qu'elle aurait les yeux verts par opposition aux yeux bruns et noirs des Sambre. Je la dessine donc avec des yeux verts. Tardi, qui me fascine, sort alors *Tueur de cafards*, un album en bichromie noir et rouge. Un jour, n'ayant plus de marqueur vert, j'essaie le rouge pour les yeux de Julie, partagé entre la crainte que cela fasse Tardi et mon amour du rouge, depuis toujours ma couleur fétiche. Devant ce croquis, Yann propose immédiatement que les yeux de Julie virent au rouge. Cela me paraît le plus bel exemple de notre collaboration. Le dessin fait ici naître des mots et renforce sa théorie de la guerre des yeux.

Vous choisissez les noms et vous donnez au héros masculin votre propre prénom...

Pas exactement. Pour m'appropriier plus facilement les personnages principaux, je choisis leurs noms, Sarah, Sambre, Julie... sous réserve de l'accord final de Yann. Quand j'ai calé sur le nom du frère de Sarah, Yann m'a proposé de prendre mon propre prénom, Bernard... J'ai l'impression que cela fera bizarre mais Yann insiste, persuadé de mon besoin d'identification au personnage, et j'accepte. Avec le recul, je constate qu'il a choisi le nom des personnages masculins à chaque fois en référence à des personnages existants. Hugo Sambre comme Victor Hugo, Guizot comme le premier ministre de l'époque, et Bernard...

Vous prenez également tous deux des pseudonymes.

C'est à la Bastide que nous avons décidé de changer de noms pour cette nouvelle série. Yann a peur que, ne connaissant alors que sa verve sarcastique, les gens rient en lisant Sambre. Or, nous sommes parfaitement d'accord : le but est, selon la formule de Musset, de faire pleurer Margot. On ne veut pas une once de second degré. C'est clairement notre axe stylistique. Yann opte pour Balac. Ne trouvant pas de pseudonyme dans lequel je puisse me reconnaître, jouer sur l'orthographe de mon nom me paraissait plus juste. Un lecteur attentif de Bidouille & Violette devait logiquement retrouver dans Sambre une partie de ce qu'il connaissait.

« Yslaire », c'est à la fois différent et la même chose que « Hilaire ».

« Yslaire », c'est à la fois différent et la même chose que « Hilaire ».

Comment le nom Sambre s'est-il imposé ?

Une de mes plus grandes sources de rêveries est le dictionnaire. Certains y voient l'équivalent d'un bottin de téléphone, c'est tout l'inverse pour moi. Quand on l'ouvre, on ne sait jamais très bien ce qui va vous accrocher. Au départ, je l'aurais peut-être appelé Sang mais c'était trop explicite. Balac n'aimait pas trop. Même en traquant le mot dans le dictionnaire, je me laissais guider par l'émotion. Sang... Sans... Cendre... Sombre... Sambre.



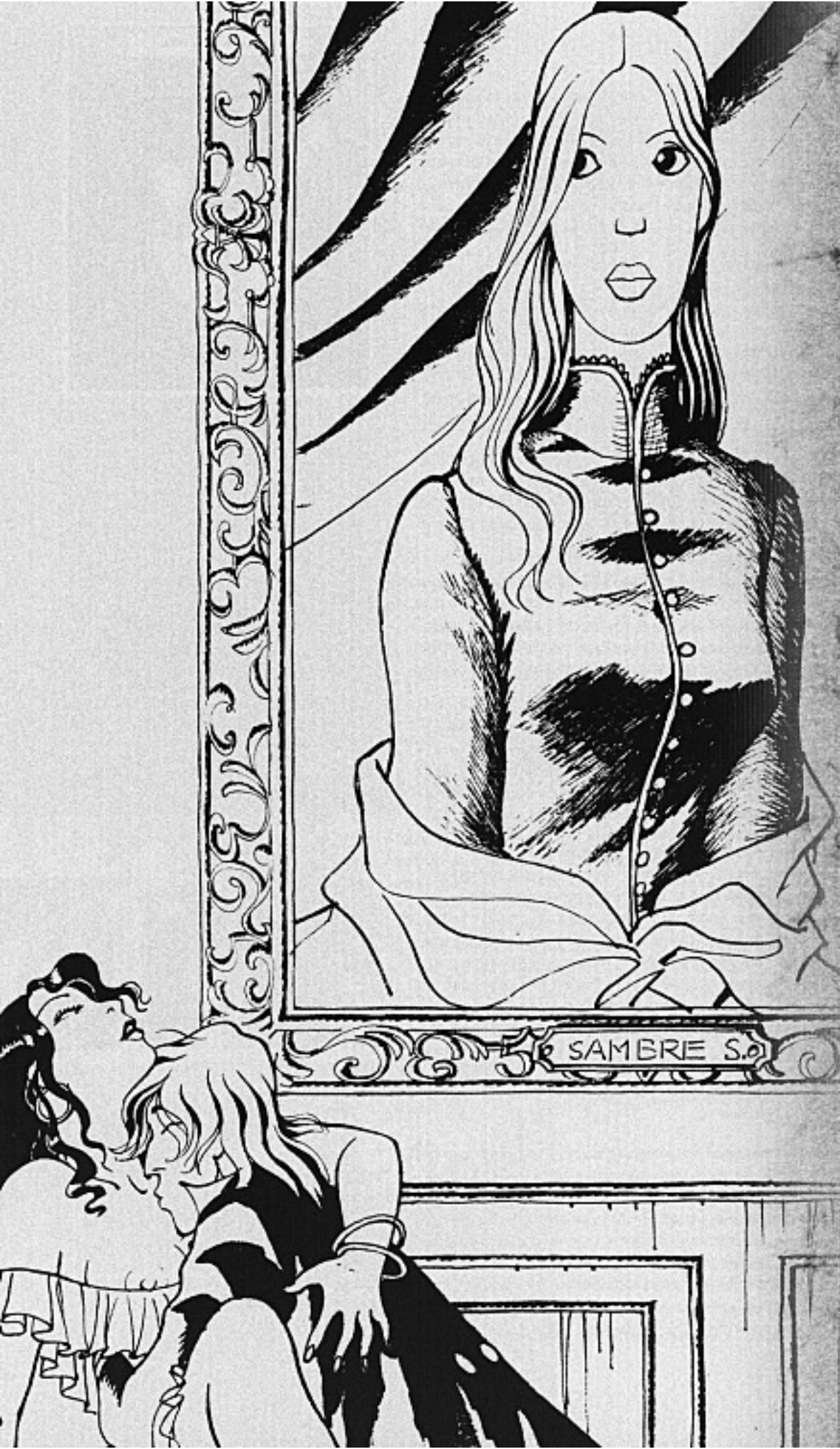
n'ai fait des dizaines et des dizaines de croquis de recherche pour Julie. Sans jamais arriver à en fixer les traits... Elle posait des tas de questions. Pour ses yeux, fallait-il mettre une pupille noire à l'intérieur des cercles rouges ? Elle devait avoir le côté « fille idéale », afin que le lecteur comprenne qu'on en tombe amoureux immédiatement. D'un autre côté, il ne suffisait pas de faire une belle image, elle devait avoir de l'étoffe. Je la cherche et je ne la trouve pas. Puis arrive le moment où je ne peux plus reculer : elle entre dans l'histoire et je dois la dessiner. Presque sans réfléchir, je la jette sur le papier et elle existe, elle correspond à ce que je voulais. Julie est vraiment le seul personnage qui n'a jamais été trouvé sur croquis annexes mais qui s'est révélé sur la planche. Dès la première case, elle arrive de manière forte, imprévisible, puisqu'elle va bousculer le scénario du premier tome et le fera de plus en plus par la suite. Dès le départ, elle s'impose comme la personnalité la plus riche. Cela ne changera jamais. Dans la série, Julie fait quasiment l'histoire à elle seule. C'est toujours autour d'elle que les choses se sont greffées.



Chère Maman

« C'était la première fois que je signalais un récit réaliste, je désirais ne détacher de mon étiquette humoristique. Si Gollub réalisait son scénario réaliste, je suis sûr que les gens qui verraient son nom sur l'album se disaient : « Ah ! On va rire ! ». Et, en fin de compte, ils semblaient déçus... Autant prendre un pseudonyme, ça ne coûte pas cher... J'ai choisi Balac parce que ma maman s'appelle ainsi et puis ça sonne comme Balzac, ça fait XIX^e... arrondissement... », déclarera-t-il dans le second numéro d'Auracan en décembre 1993. Le nom de celle-ci devait néanmoins lui trotter en tête depuis longtemps car sa première Carte Blanche, dans Spirou, en 1974, mettait en scène de courtes aventures de l'élève Balac.

Balac



Chapitre Trois

Fil rouge, ligne sombre

En faisant de la Bastide, maison liée à sa propre histoire, la demeure familiale des Sambre, Yslaire donne un tour très personnel au récit. Littéralement, il va l'habiter. En attendant, il en sera le juge de dernière instance. Avec le travail de documentation réservé à Balac, c'est à peu près la seule tâche nettement établie. En quelques axes, Yslaire a donné un cadre à la série. Avec quelques mots, il aiguillonne Balac dans ce premier tome. Ensuite, il tranche, parfois insatisfait, plus régulièrement stupéfait par la fulgurance d'une scène amenée. Le scénario ne s'écrit pas, il se construit en courtes livraisons, par à coups et approximations. Il va d'abord vers la mort de Blanche Sambre et promet vaguement pour la suite Paris et la révolution. Yslaire rappelle l'essentiel : au cœur de l'histoire, il faut garder l'amour. *La Guerre des yeux*, menace parfaite car insaisissable, reste la priorité de Balac, prêt à reprendre cent fois son ouvrage pourvu qu'ensemble, ils fassent « *le meilleur album du monde* ». C'est déjà la conviction de l'éditeur. Les auteurs sont eux dans l'inexplicable magie de leur étroite collaboration, mais leur accord tient plus de l'apparence et de la coïncidence que de la communauté profonde. Huis-clos contre fresque, feuilleton contre roman, fantasma contre fantasma, des discordances apparaissent, pas encore la discorde. Pour l'instant, Balac se presse de faire couler le sang, Yslaire s'occupe de tenir le fil rouge de l'histoire et la ligne sombre du dessin.

Vous aviez envisagé ensemble une histoire sur plusieurs tomes mais sans en déterminer les grandes articulations. Vous vouliez les inventer au fur et à mesure comme des feuilletonistes.

Feuilleton

Adieu à la Bastide...

Quand Balac se confie aux *Cahiers de la bande dessinée* en juillet 1986, il esquisse ce que devait être, dans son esprit, la suite de la saga : « Nous voulons raconter vingt ans dans l'histoire du couple Bernard-Julie. Nous n'en connaissons encore que les grandes lignes, car nous voulons nous adonner une part d'invention progressive et renouveler abusi, dans une certaine mesure, avec la technique des feuilletonistes de XIX^e siècle. Il faudra sans doute quatre ou cinq albums pour mener le récit à son terme. À l'origine, nous pensions nous en tirer avec 120 pages, mais le premier album s'est beaucoup plus étiré que nous ne l'avions prévu. »



Comment avez-vous défini le contenu du premier Sambre?

Le scénario de *Sambre*, il faut le dire, est loin d'être un scénario construit à la Jean Van Hamme. À la fin du premier volume, je voulais une bonne injustice. Il fallait qu'on accuse Julie de quelque chose d'horrible de manière à ce qu'elle soit bannie. Balac trouvait qu'il fallait tuer quelqu'un. On a presque choisi la mère par hasard et, pour l'efficacité, on a essayé de la rendre sympathique avant de la tuer. Les raisons qui animent Balac à mettre en scène le meurtre de la mère ne sont absolument pas les mêmes que moi. Mais on a l'illusion de se retrouver tous les deux sur ce fantasme. Tout le problème est peut-être venu de la difficulté à partager un fantasme. On a l'illusion d'avoir quelque chose en commun et, au bout d'un temps, le conflit arrive parce que ce ne peut pas être le même fantasme. Mais la richesse et l'intensité de notre collaboration sont venues de cette confusion. C'était comme une trame de tissu se superposant à une autre et, par enchantement, les intersections fonctionnaient.

Psychanalyse

La part de soi

Il ne faut pas réduire *Sambre*, et plus tard le *XX^e Ciel*, à une psychanalyse d'Ysloire. « Si j'avais voulu faire une psychanalyse, j'aurais choisi l'autobiographie. Et je mentirais encore plus. Si je veux être sincère, l'intérêt est de faire un roman avec des personnages qui ne se ressemblent pas. Quelqu'un dont j'ai oublié le nom a dit : « Ceux qui veulent raconter leur vie font un roman, ceux qui veulent mentir font leur autobiographie ». Je ne sais pas si vous avez déjà essayé de raconter votre vie avec des mots. Je peux vous garantir que l'on commence à mentir dès la première phrase. »



Ysloire : je voulais un roman, par opposition au feuilleton, plus naturel pour Balac. Le feuilleton s'apparente à la tactique, le roman à la stratégie. Un feuilletoniste aligne une suite de rebondissements qui peuvent s'étendre sur 300 ou 400 pages. Il ne se pose pas de question plus loin. Le romancier a une volonté de structurer, son univers a un début et une fin. Il a une distance et une volonté de contrôle de l'histoire que n'a pas le feuilletoniste. Personnellement, j'aime avoir un axe. J'ai quand même une idée de l'ensemble. Toute ma démarche a été de ramener constamment à ce fil rouge. La folie du père, les anecdotes, les péripéties doivent venir

après l'histoire d'amour et, avec cette histoire d'amour qui finit mal, j'entrevois déjà forcément une fin.

Confusion

Jeux de noms

« J'y ai pensé plus tard, bien sûr, mais c'est frappant. Pour mon pseudonyme, j'enlève le « H » de Hilaire et je prends un « Y », celui de Yann peut-être. Lui, il prend le nom de sa grand-mère maternelle, Balac'h, et supprime lui aussi le « H ». La première lettre de son pseudo est un « B ». Donc nos nouveaux nous commençons par la première lettre du prénom de l'autre. Le génie de Yann est peut-être d'être une éponge, j'étais peut-être l'écouteur et lui le récepteur. En tout cas, c'est extraordinaire qu'on se soit rencontré à ce point. »

Le meurtre de la mère cache-t-il une intention œdipienne ?

Grâce à la psychanalyse, on sait ce que cache le hasard. Les choses importantes ne peuvent être dites qu'avec légèreté parce que, dans un premier temps, on ne peut les assumer. En creusant, on se rend compte que le hasard n'est jamais total. C'est l'histoire des lapsus et des actes manqués. Ni Balac, ni moi n'avons tué la mère par hasard, mais nous avons eu besoin de le croire. Dieu merci, la force de l'inconscient nous masque ces choses. Au moment même, cela nous a fait rire. Ça nous défoule. On n'y voit qu'un acte qui accentuera la tragédie de *Sambre*, qui surprendra les lecteurs et rendra la liaison entre Bernard et Julie plus impossible encore.

La Guerre des yeux, le livre de Hugo Sambre, le père, devient un élément constitutif de la malédiction familiale. Que saviez-vous de cette théorie en commençant la série?

Je n'en sais pas plus que ce que Balac en a livré dans le premier tome. Son intention initiale était de bâtir une théorie philosophico-scientifique dans la tradition romanesque du livre maudit qu'on ne voit jamais. Le contenu faisait vaguement référence aux théories de Gobineau. Son *Essai sur l'inégalité des races* est postérieur (1853-1855) mais Hugo Sambre

étant un génie visionnaire, cela peut se justifier. J'aimais bien en tout cas cette forme de délire paranoïaque et j'ai détourné le titre *La Guerre du feu* en *Guerre des yeux*.

Quel type de matériel vous remettait Balac?

Nous étions l'un et l'autre ouverts à n'importe quel type de collaboration et nous avons travaillé selon une succession de méthodes. Au départ, Balac m'a donné un synopsis comme il aime les faire, à la manière d'un roman avec, dès le départ, des dialogues. Au fur et à mesure des pages, cela devient logiquement moins précis. Je dis : « banco ». Comme le début du synopsis équivaut à un découpage, je commence à dessiner en décidant de la répartition par cases. Il s'installe à Bruxelles pour être plus proche de moi et des autres dessinateurs avec lesquels il travaille désormais : Hardy et Bodart. Une proximité qui fait qu'on se voit de plus en plus souvent. On discute de tout, on décide de tout à deux.

Version

Fighting spirit

En se confiant, en septembre 1986, à Jacques de Pierpont, dans le magazine *Rock This Town*, Balac développe le même point de vue : « C'est l'affrontement créatif à chaque case ! Il fonctionne au premier degré, moi pas. Fatigant ! Sambre a connu cinq montures différentes, on discute, je repars, m'ennuie, reviens... Mais il en résulte une histoire originale que ni lui ni moi n'aurions pu construire seul. »

Comment se passent les échanges entre vous alors que le livre est entamé?

Je commence sur base du synopsis développé mais au bout des cinq premières planches, je pose des questions à Balac sur la psychologie de Julie. Lui me demande comment je la vois. Je réponds : « braconnière, caractère sauvage ». Nous découpons alors à deux la séquence de la rencontre entre Bernard et Julie. Quatre ou cinq versions se sont succédées. Pendant tout le premier album, Balac m'a répété : « Je recommencerai autant de fois que tu le veux. L'important est de faire la meilleure histoire du monde ». À ce moment

de l'histoire, mon intervention consiste surtout à diriger en disant « oui » ou « non » à ses propositions. Je réorchestre le découpage des cases de chaque planche et, avec l'accord de Balac, je supprime un mot ou un dialogue, je rajoute un bout de phrase. Sur cet album, majoritairement, mon travail est celui d'un metteur en scène qui a le droit de dernier regard sur le scénario.

De la même façon que Balac prend très naturellement en charge le travail de documentation, vous estimez normal d'avoir le dernier mot sur le scénario?

Pour la bande dessinée ou le cinéma, le final cut revient toujours au dessinateur ou au réalisateur. Au cinéma, s'il pleut, la mise en scène doit adapter le scénario. La bande dessinée connaît des choses du même ordre. Un scénario peut prévoir dix cases sur une page mais, en arrivant à la fin de la planche, le dessinateur se rend compte qu'il n'a pas la place de montrer ce qu'il faut. Il va donc devoir couper dans les dialogues. Ou bien il peut découvrir que le dessin suggère beaucoup plus que le texte et que ce dernier devient redondant. Il y a là un travail de montage où le scénario se redéfinit.

Vous ne disposez pas d'un scénario complet avant la fin?

Je découvre le scénario au fur et à mesure. En plus, on est prépublié dans *Circus*, il faut donc fournir un certain nombre de pages par mois. Balac aimait travailler au jour le jour. Il adorait ce côté « défi du feuilletoniste ». Les séquences d'amour sont celles qui ont connu le plus de réécritures.

De nouvelles sciences

Le XIX^e siècle est fertile en nouvelles disciplines scientifiques. La sociologie fait son apparition avec, entre autres, Auguste Comte. Dans *De l'origine des espèces par la voie de la sélection naturelle* (1859), Charles Darwin explique l'évolution des espèces par le jeu de la sélection naturelle. D'aucuns ont longtemps voulu voir en lui un précurseur des théories raciales. Les véritables fondateurs de cette idéologie fondée sur la croyance qu'il existe une hiérarchie entre les groupes humains, les « races », sont aussi issus du XIX^e siècle. Joseph Gobineau, avec son *Essai sur l'inégalité des races* (1853-1855), et H.S. Chamberlain s'appuyaient sur des bases prétendument scientifiques. Le siècle de bien des découvertes ouvre aussi la porte à des délires mystiques et autres idées dingantes. Hugo Sambre, avec *La Guerre des yeux*, son ouvrage inachevé, fait manifestement partie de ces personnages enfiévrés qui développent des théories « à risques » pour leur auteur et ses proches...



« Le moment où elle menace de se crever les yeux est celui où la vraie Julie apparaît, passionnelle, excessive. Ce mélange à la fois séduisant et effrayant. »



« La mise en scène de cette double page est faite pour que la découverte des yeux rouges se fasse progressivement. Dans toutes les premières cases, je me suis arrangé pour qu'on ne voie jamais l'iris de ses yeux, pour faire passer cette idée que si le lecteur ne le voit pas, Bernard ne le voit pas non plus. Au moment de la découverte, je fais un gros plan dessus. Avant cela, son regard est masqué par ses cheveux ou par l'oeil. »



Cet élément forcément plus long répondrait au nom court de la série. On a cherché très longtemps. Balac voulait quelque chose de mystérieux, quelque chose qu'on ne comprenne pas complètement. Il voulait que le lecteur y trouve une multiplicité de sens. C'est ce qui lui avait plu dans le nom Sambre. Il fallait donc s'écarter des mots qui en disent trop, leur préférer ceux qui vous échappent. Il a trouvé cette phrase dans une correspondance entre Alfred de Musset et George Sand. Elle est mal comprise par la plupart des gens. Musset ne peut imaginer vivre davantage que ce qu'il a vécu avec Georges Sand. Le « plus » n'indique pas une absence - elle n'est plus là - mais un absolu. En sonnant comme une devise, cette phrase a parfaitement joué son rôle. On retrouve là un exemple de l'efficacité de Balac.

Vous aviez pourtant envisagé *Le sang du jais* comme titre.

L'oie est un élément important. Dans le sud de la France, les oies étaient utilisées à cette époque comme chiens de garde. C'est encore le cas aujourd'hui. À mon sens, tout le génie de Balac est dans sa capacité à créer des scènes très parlantes sans utiliser de métaphore. Sur base d'une intention psychologique, il construit une situation en images. Il la ramène au premier degré en oubliant complètement tout ce qu'elle peut avoir de métaphorique. Au XIX^e, une oie blanche est une fille qui ne connaît rien à la vie et qui, en général, est vierge. Julie est une oie blanche. Comment montrer que Julie est une oie blanche? Balac aurait pu l'écrire mais il va, tout simplement, montrer Julie tenant une oie blanche. C'est étonnant d'arriver à présenter les choses de manière aussi simple, aussi forte,

Je me retrouve dans le personnage de Julie, dans sa nécessité de se battre, dans son côté désespéré, féminin aussi. Balac se retrouve davantage dans Bernard.

Quelle est la distance nécessaire pour la réalisation du premier volume ?

La première livraison paraît dans *Circus* en janvier 1985 pour se terminer un an plus tard. Au départ, la programmation était de huit planches par mois mais elle s'est réduite avec le temps. À partir de la fin août, tout devient de plus en plus difficile. Chaque page est un conflit permanent. À chaque fois, le dessin faisait la décision. La quête de la perfection nous a sans doute usés.

Quand est apparu le titre *Plus ne m'est rien...* ?

J'avais suggéré à Balac que le titre de l'album soit une phrase, romantique bien sûr.



« Cette case marque un tournant graphique pour moi. Il y a une forme de petite contre-plongée. C'est léger mais il y en a quand même une. Pour la première fois, je me laisse aller à des tendances de cadrage un petit peu plus en mouvement. Jusque-là, j'étais un peu effrayé suite à l'expérience Bidouille & Violette où j'avais l'impression qu'il ne fallait pas sortir d'un cadre défini, avoir une caméra presque statique, faire un petit théâtre dans lequel les personnages sont devant vous avec très peu de gros plans. Dessiner la tête de Julie en contre-plongée représentait une certaine difficulté. C'est une case qui ne sert pas à grand-chose si ce n'est à exprimer du romantisme. Je me laisse donc aller et je me rends compte que, autour de moi, on aime bien. Je vais donc persévérer dans cette direction-là. »

aussi imagée. Julie est violente, elle crève l'œil de l'oie. Aussi simple! C'est tellement pur, dur et radical que j'en ai eu le souffle coupé. C'est l'animalité, l'incarnation qui nous arrive dessus. C'est ce que je cherchais le plus.

L'oie revient avec la mise à mort de Gertrude, l'oie survivante du couple.

Les couples d'oies restent ensemble jusqu'à leur mort. L'oie ne survivra pas à la disparition de son mâle. Dès le départ, la teneur de la série est annoncée, tout ce que sera la saga, son va-et-vient entre l'amour et la mort. Chaque meurtre est précédé de sa métaphore. J'ai retiré cela de la lecture de Shakespeare. Balac avait lu *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Avec mon dessin et la famille en deuil, on avait le noir. Pour le rouge, il fallait que le sang coule.

À la parution de *Plus ne m'est rien...*, la quatrième de couverture fait référence au *Rouge et le Noir* mais aussi très nettement aux *Hauts de Hurlevent*. Balac avait sans doute lu *Les Hauts de Hurlevent* mais nous n'en avons pas parlé. Je ne connaissais pas le livre à l'époque. Je l'ai lu par la suite et il m'a profondément ennuyé. Je me suis beaucoup plus servi de Victor Hugo.

Victor Hugo le romancier ou le peintre?

Les aquarelles de Hugo pourraient m'inspirer à présent. Mais au moment du premier volume, je suis encore écartelé entre un « lâchez tout » romantique qui me pousse vers l'aquarelle et une retenue quasi hergéenne. J'essaie d'avoir un trait presque ligne claire sur lequel je rajoute des ombres. C'est contre ma nature. Moi je dessine de l'intérieur et pas de l'extérieur. Hergé circonscrit la forme et met le moins de plis possibles à l'intérieur. Moi, c'est l'inverse, je suis une boule d'énergie. La ligne claire contre la ligne sombre.

Avant de concevoir le premier synopsis, parliez-vous du sens du romantisme, du socialisme naissant, du sens de l'Histoire ?

Pas du tout. On confondait juin et février 48. Ce sont les huis-clos qui intéressaient Balac, pas la révolution. On a présenté trois planches de l'histoire mais pas de synopsis. Chez Glénat, Filippini les a vues et a dit « ça va faire 100.000 exemplaires ». Moi, je n'ai pas demandé de trame générale à Balac et il n'en a jamais faite. Il revendiquait le fait de travailler à la petite semaine. Je savais juste que l'histoire allait se terminer par la mort de la mère. À la page 30, je me demandais encore comment on allait amener ce meurtre. On n'a jamais beaucoup parlé du contenu du second volume en élaborant le premier. J'avais simplement proposé de le situer à Paris durant la révolution, sans aller plus loin.



« Très belle phrase de Balac. Rien que pour ce dialogue-là, tout ce qui précède a été réécrit 3 à 4 fois. La mère qui va dans la chambre avec Guizot est un élément qui représentait beaucoup pour moi. J'ai sans doute évacué quelque chose que j'ai connu étant petit. C'était assez douloureux. »





Chapitre Quatre

Un tissu de vérités

Une saga familiale qui traverse la France, ses classes sociales et les remous artistiques aussi bien que politiques du XIX^e siècle réclame une accumulation de documents. Mais, dans un premier temps, la résolution têtue d'Yslaïre ignore cette évidence. Il reste dans la conviction adolescente que la création authentique naît de rien. C'est aussi une conception pratique qui le débarrasse de ce qu'il considère comme une inutile corvée. *Bidouille et Violette* vivaient dans le Bruxelles de Bernard Hislaïre. *Sambre* existera par le romantisme d'Yslaïre, nourri de notions scolaires incomplètes mais surtout de la certitude que le bonheur est ailleurs et la souffrance dans l'amour. Bientôt, ce romantisme au présent ne suffit plus. Pour rendre plus troublante la fiction, il faut scruter les détails du passé, copier les intérieurs, les dessous, les modes du XIX^e. Yslaïre se prendra au jeu et même s'y perdra. Mais pour l'heure le temps manque. L'album avance. Sa prépublication dans *Circus* l'exige. Et l'appel du réel se concentre sur la Bastide, véritable personnage de l'histoire, ancrage établi de la série. La bâtisse, inquiétante, invraisemblable mais véridique, démontre que la réalité a plus d'invention que l'imagination. Et que dire de cette photo de cimetière qui sert à la séquence d'ouverture... Au premier plan se trouve un ange de pierre, par hasard. Mais les histoires s'en emparent. On le retrouvera quelques pages plus loin dans le découpage de Balac, et des années plus tard dans le XX^e *Ciel* d'Yslaïre. Dans un récit fort, la trame imaginaire ne se distingue plus du tissu de vérités.

L'Europe romantique

Issu de l'esprit des lumières, le romantisme se diffuse rapidement à travers l'Europe. *Ballades lyriques* (1798) de William Wordsworth et Samuel Coleridge pose pour être le manifeste romantique anglais. Lord Byron (dont les poèmes exaltent le mal de vivre), Percy Shelley (et son désir de lier l'homme et la nature en un même rythme vital) et John Keats (optant plutôt pour un sensualisme esthétique) sont les trois figures poétiques du XIX^e siècle. Novalis, avec ses *Hymnes à la nuit*, est le chef de file de l'école romantique allemande. Isolé entre classicisme et romantisme, Hölderlin est un poète essentiel qui fera tendre le romantisme vers le mysticisme. Le Werther de Goethe incarne les tourments de toute une génération. Heinrich von Kleist (*Le Prince de Hombourg*) domine le théâtre de son temps avant de se suicider, à 34 ans, avec son amie. Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*) inaugure l'entrée du romantisme dans les lettres françaises. Hugo, Lamartine, Musset et Vigny incarnent la poésie romantique. Balzac et Stendhal sont les maîtres du roman. Dernier maillon de la chaîne romantique, Baudelaire ouvrira le chemin de la poésie moderne. Le romantisme est donc un diamant à multiples facettes se laissant difficilement définir en une formule choc.



« Sambre comporte régulièrement des planches sans textes. Ici, je cherche à faire passer le credo romantique du personnage. C'est le début de l'aventure, je ne me pose pas de questions, j'avance. Tout vient finalement. Le tournant se situe à la fin de cette planche avec l'arrivée de Julie. »

Vous avez avoué ne pratiquement rien connaître du XIX^e siècle. Avez-vous fait un effort particulier pour réparer cette lacune avant de dessiner *Sambre*?

Yslaire : quand j'entame *Plus ne m'est rien...*, je suis presque inculte et j'ai une sorte de révolte adolescente contre la documentation historique. Cela me paraît ennuyeux alors que, petit, les cours d'histoire me passionnaient et que mes lectures avaient souvent un cadre historique. Mais j'ai arrêté à l'âge de 13 ans, en fait à partir du moment où j'ai commencé à dessiner de manière intensive. Si j'ai fait *Bidouille & Violette*, c'est en partie parce que cela se passait au coin de la rue. Je ne devais pas me décarcasser pour trouver la documentation. La synthèse humoristique me permettait d'échapper aux pièges de la réalité. *Sambre* me rattrape au tournant et je vais même ensuite foncer dans l'extrême inverse. J'ai une capacité d'absorption excessivement rapide et une mémoire d'éléphant. Je deviendrai excessif dans mon appétit de documentation.

En imaginant *Sambre*, quelle est la conception du romantisme qui vous attire?

J'ai une vision très primaire du romantisme construite à partir de notions scolaires. Mais, dans le cadre d'une école artistique, j'ai eu de bons cours d'histoire de l'art. C'est évidemment une matière plus importante que dans une école traditionnelle. Mon professeur m'a transmis l'idée que le romantisme allemand est plus important que le romantisme français. Ce mouvement est d'abord une volonté d'identité de l'Allemagne face à l'invasion napoléonienne. Le romantisme allemand parle d'une forme d'impossible bonheur. L'idée est que le bonheur est dans l'ailleurs. Il y a le mythe du jeune Werther de Goethe... Du côté français, il y a *Les Misérables* de Victor Hugo.

Et la peinture romantique?

Je connais Delacroix mais il ne m'intéresse pas. À l'époque, je trouve qu'il dessine mal. Cette approche minimale de la peinture est confortée par mon professeur qui estimait que le romantisme était avant tout poétique, littéraire et musical. D'après lui, il n'avait rien produit de majeur en peinture. Voilà ce que j'ai comme notions au moment de lancer *Sambre*. Ce n'est pas plus élaboré que cela.

***Bidouille & Violette* était déjà perçu comme une série romantique mais dans un sens très différent. Le défi de *Bidouille & Violette* est de faire une histoire d'amour qui, surtout, ne soit pas mièvre. Ce qui m'insupporte le plus, ce sont les lecteurs qui trouvent la série « fleur bleue ». Quand je me suis rendu compte de mon**

échec, j'ai voulu aller dans l'extrême opposé : un romantisme qui incarne le mal de vivre, la douleur, la mort. C'est d'ailleurs ce que je vis. À ce moment-là, je suis romantique dans ma vie, dans ma profession. Le bonheur est là où je ne suis pas. Une certaine idée morbide que je retrouve dans Werther. Le romantisme tel que je le définis alors est absolument sans dentelles.

Souffrir

Cavelier et les portes du Paradis

« Ma première thérapie a été d'accepter de faire de la bande dessinée par plaisir. Il m'a fallu presque 25 ans. Avant, c'était du plaisir volé », avoue maintenant Yslaire. Lors du lancement de *Sambre*, il avait sans doute fait sienne la belle et terrible phrase que Paul Cavelier, l'auteur de *Coréon*, prononça à la fin de sa vie : « J'ai souffert l'enfer d'avoir entrevu la porte du paradis. » À son époque Cavelier était considéré comme un génie, mais il a souffert toute sa vie de ne pas pouvoir atteindre la perfection. J'ai, moi aussi, été perfectionniste à l'excès. Jusqu'à ce que je me dise : une création doit-elle être souffrance, doit-elle être romantique ? Doit-elle être *Sambre*? Raisonnable, j'ai aussi envie de me faire plaisir, j'ai voulu faire quelque chose qui soit plus proche de moi, alors qu'une partie de ma souffrance venait de cette volonté de rester dans le cadre, de rester à ce qui se faisait en bande dessinée. »

Le romantisme de *Sambre* sera-t-il celui de la douleur ? La première émotion est le souvenir des cimetières, leur odeur, la pierre, l'humidité, l'opposition au sang. Après que les yeux de Julie eurent viré au rouge, Balac a décidé que l'histoire serait ponctuée de rendez-vous avec le sang. L'amour fait souffrir. Il fallait ramener le concept à quelque chose d'immédiatement perceptible. On devait donc voir du sang. Du sang qui coule toutes les deux pages. Même si c'est excessif, Bernard se griffe jusqu'au sang.

Pour nourrir votre dessin, vous êtes-vous reporté aux documents d'époque ?

J'ai fait la rencontre de Laurent Vicomte qui dessinait *Balade au bout du monde* pour Circus et je suis allé souvent travailler chez lui à Paris. À propos d'une planche de transition où la mère de Bernard se déshabille, il me fait remarquer que je ne sais pas comment était la lingerie à cette époque et que la lingerie de 1848 n'était pas la même que celle de 1870. J'argumente que le lecteur ne voit pas la différence. Il prétend que je me trompe : « le lecteur ne la voit pas mais il la sent ». Le soin apporté au détail, c'est toute la différence qu'il y a entre un téléfilm et une superproduction hollywoodienne. Vicomte m'a ensuite fourni beaucoup d'éléments documentaires. J'ai alors commencé à prendre conscience que, pour mon dessin, il me faudrait amasser de la documentation.

Mais vous ne l'avez pas fait immédiatement ?

Le problème est qu'on ne digère pas la documentation en un jour. Il faut beaucoup de temps. Lire et relire. Il faut reprendre les mêmes documents sous des angles différents pour les digérer et ensuite les reproduire naturellement. La documentation doit être énormément interprétée. Cela me passionne, alors j'ai envie d'en savoir plus, mais ce travail est tellement long que je ne peux pas l'aborder dans le premier *Sambre*. Il faut rendre les planches à Circus. Je dois aussi m'en tenir à des éléments déjà définis. Le costume de la mère *Sambre* est établi dans les premières planches. Malheureusement, il date de 1830. On pourrait expliquer ce décalage avec la mode parisienne par le fait qu'elle vit en province mais, avec le caractère que nous lui avons donné, elle ne peut pas se laisser aller à un tel retard. L'apport des documents historiques sera en fait surtout bénéfique à partir du second volume.



« Cette planche marque un tournant pour différentes raisons. À ce moment là, je suis chez Laurent Vicomte qui m'apporte tout son savoir. On critique chacun nos planches dans une saine logique d'atelier. Il me pousse d'abord à réfléchir au cadrage. La première case où l'on voit cet œil de bœuf qui révèle Sarah en contre-plongée. Viendront ensuite des contre-champs. Cette volonté de travailler les cadrages, d'être attentif à la façon de poser les personnages dans une case, la manière dont je peux les couper, les décentrer me dynamise. Vicomte m'ouvre une porte que j'avais entrevue avec la case où Julie tient l'œuf en regardant le ciel. La case centrale témoigne de l'impulsion que Laurent m'a donnée au niveau documentaire. Pour les vêtements de la mère, il a plongé dans sa documentation pour en extraire des décolletés, des sous-vêtements du XIX^e siècle. Dans cette case, je savais exactement combien il y avait de jupons, ce qu'elle portait exactement en dessous. Sinon, je n'aurais pas pu dessiner cela. »

Laurent Vicomte

Les balades de Vicomte

Lorsque Yslaire et Balac lancent *Sambre* dans Circus, Laurent Vicomte a déjà acquis renommée et succès grâce à *La Balade au bout du monde* (scénario de Makyo). Ce beau récit fantastique met en scène un photographe égaré dans un étrange royaume oublié du temps. Avec *Sambre*, série au réalisme élégant et raffiné, Vicomte témoignera à nouveau de sa fascination pour les décalages temporels. Même si leurs styles sont différents, Vicomte et Yslaire pourraient, à certains égards, être considérés comme artistiquement cousins.



« La salle à manger de la Bastide telle qu'elle est dessinée correspond à ce qui se trouve encore dans la maison qui nous a servi de modèle. Il s'agissait de la pièce la plus aménagée. Les meubles doivent d'ailleurs plutôt dater de la fin du XIX^e siècle que de la période Louis-Philippe. J'ai repris la pièce en l'état. »



« La séquence du salon témoigne de mes premiers essais de lumières. À mon sens, ils sont d'ailleurs ratés. Je me perds, erreur de débutant, dans des effets un peu compliqués. L'impression de la première édition n'arrangera rien... »

Concrètement, quelle est la différence entre une réalité imaginée et une réalité copiée?

Je me souviens d'une réaction de Chaland qui, voyant les images de la maison, avait dit qu'on ne pouvait trouver que dans la réalité une position des fenêtres aussi aberrante. Il était fasciné par la toute petite fenêtre du milieu. Pour lui, c'était le propre de la documentation d'imposer des choses irrationnelles. Si on construisait une maison imaginaire, jamais on ne mettrait cette fenêtre là. On serait plus logique, trop logique. La réalité

est parfois plus inventive que l'imagination elle-même. C'est un argument inattendu mais frappant pour souligner l'importance de la documentation. Chaland avait une approche très hergèenne de la documentation. Elle m'a influencé au moment d'aborder la Bastide.

La Bastide a été entièrement recrée à partir de photos?

Notre souci était que les problèmes de succession empêchaient de la visiter aussi souvent que nous l'aurions voulu. Balac avait fait un reportage photographique au grand-angle, ce qui donne de la réalité des pièces une version plus complète mais déformée. La photo a ce côté fragmentaire qui nécessite de faire un plan pour se situer. Je n'ai pas fait de photos moi-même. Mais pendant ce repérage à la Bastide, j'ai fait un plan assez détaillé de la maison pour connaître le fonctionnement des pièces. Le scénario a un peu oublié le plan et il existe quelques anomalies de déplacement. Comme quoi, les bonnes intentions... L'idée n'était pas de respecter à la lettre l'endroit mais plutôt de tirer parti de la documentation pour mieux exprimer des sentiments.

Vous avez donc effectué autour de la Bastide un travail de documentation auquel aucun autre composant du récit n'a eu droit.

Elle devait être un élément central de la saga, quasi un personnage de l'histoire. Je voulais toucher à quelque chose de réel. Balac pensait même qu'il fallait que la maison soit toujours vue du même angle. C'était une bonne idée qui donnait un côté monolithique, pesant, tout comme au caveau la présence d'une sculpture grandeur nature du père Sambre.



« La Bastide apparaît pour la première fois. Je la dessine d'après photos. C'est ma chance. La Bastide est une maison facile à dessiner. Je ne fais pas de plans très complexes. Je reste toujours dans cette esthétique très corréée au sein de laquelle j'essaie de supprimer au maximum la perspective. L'idée est de lui donner un côté imposant. Je ne la prends jamais en contre-plongée, ce serait un effet difficilement répétable au sein de la série, mais de manière sobre, pratique, afin qu'elle soit facilement reconnaissable, comme une marque de fabrique de la série Sambre. »

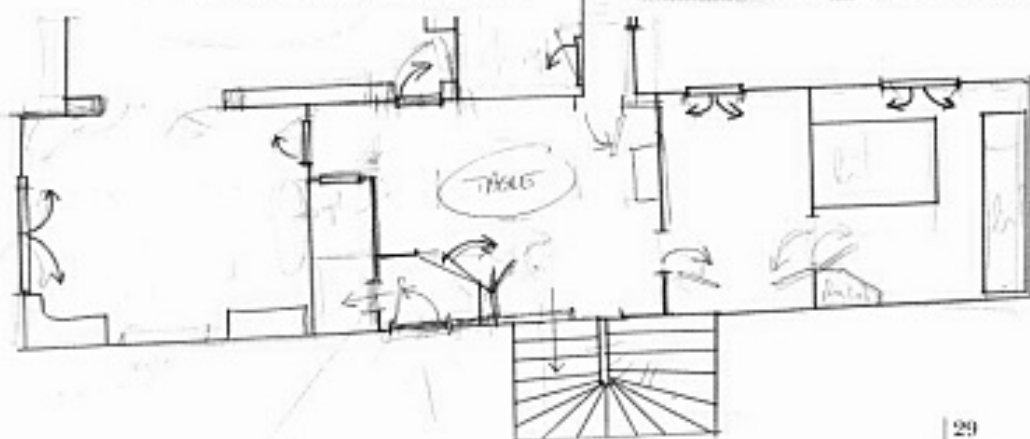
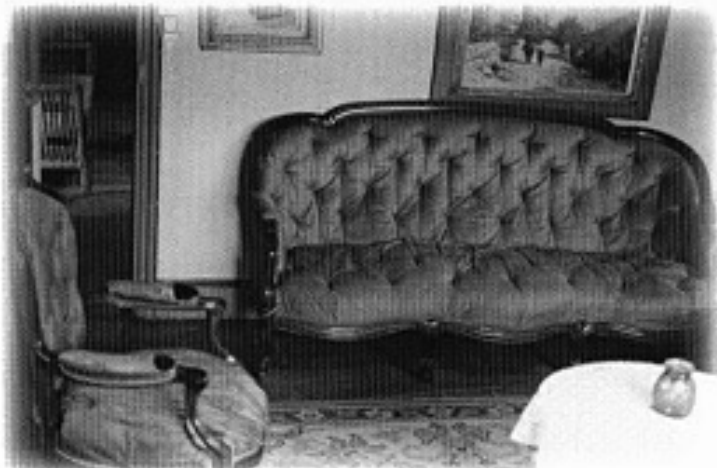
Tout cela renforçait l'idée d'enfermement. On n'a pu conserver cette volonté, certaines scènes la rendaient impossible. Ce que la photographie ne livrait pas, je l'ai reconstruit selon mes souvenirs. Il faut savoir que j'allais deux ou trois mois par an dans une maison voisine. Même si la Bastide était fermée, je rôdais autour. Je ne suis de toute façon pas du genre pointilleux. Cela ne m'intéresse pas tellement de reproduire à la brique près. J'ai toujours fonctionné d'abord aux souvenirs et à l'émotion.

Plus ne m'est rien... commence dans un cimetière. Pour cette première séquence, vous aviez une accroche à la réalité?

Balac avait fait un repérage dans, je pense, un des cimetières de Marseille. Sur l'une des photos que j'ai sélectionnée se trouvait un ange de pierre vu de dos. Je l'ai mis en avant-plan. Voyant cela, Balac l'a utilisé dans une séquence ultérieure (celle du tombeau) pour en faire un élément constitutif de l'histoire. Tout comme les yeux de Julie devenant rouges, cela donne une bonne idée du rapport étroit entre le dessin et le scénario. Ce jeu entre le texte et l'image a existé en permanence dans ce premier volume.



« La première planche d'un album est toujours symbolique, c'est le moment attendu où l'on passe à l'acte. La dernière case est importante car je dois faire un décor. Balac me montre des photos de son repérage. J'en choisis une avec un ange. Au départ, cela n'a aucune influence narrative. Cela donne tout simplement bien. Ce n'est qu'après coup que je me rends compte que cela aura de l'importance pour moi. D'abord dans mon œuvre, puisque je vais mettre des anges partout et même faire une série avec un ange comme personnage central, ensuite parce que Balac, voyant le dessin achevé, va introduire à nouveau un ange dans le scénario quelques pages plus loin. C'est vraiment un élément du décor qui va influencer sur l'histoire. »



CIRCUS 92



Chapitre Cinq

L'amour au tombeau

La scène aurait pu tenir en quelques cases érotiques, figure quasi imposée de la bande dessinée des années 80. Mais Balac et Yslaire en ont fait une longue scène d'amour pour, dans la nudité de la chair et du silence, incarner tous les enjeux du cycle *Sambre*. Scène centrale du premier album, l'union de Julie et de Bernard sur la pierre tombale d'Hugo Sambre convoque leur passé commun et annonce tout ce qui suivra. Autour de ce trouble rapprochement des sexes, se célèbrent d'autres mariages étonnants et secrets. Des dialogues abondants avaient été écrits. Ils ont été réduits à l'extrême. Cruciale pour le récit mais vidée de son texte, la séquence en devient une succession de somptueuses planches où, préférant l'expression à la représentation, le dessin a plus de vérité émue que de froide exactitude. Les lecteurs en retiendront un instant de magie presque brutale, et les auteurs l'impression de toucher au mystère de la famille d'Hugo Sambre. Mais cet investissement démesuré n'est pas sans prix. L'exigence extrême de la séquence met à rude épreuve une collaboration déjà épuisante. Encerclé de problèmes personnels, Yslaire doit en plus affronter des défis artistiques qui lui donnent le vertige. Il est interdit de rater cette scène fascinante et effrayante mais impossible de la réussir. Le dessinateur en est paralysé. On ne descend pas impunément l'amour au tombeau.



« L'arrivée dans le cimetière est la descente aux enfers pour le héros et pour moi. Je rentre dans l'obsession du sombre, faire le plus noir possible pour que le lecteur ne s'attende pas à ce qui va arriver au début de la planche suivante : les mains de Julie qui sortent de la grille d'un caveau. »

Julie et Bernard deviennent amants dans un cimetière. Est-ce la manifestation de leur étrangeté ou de celle de leur siècle?

Ysloire : faire l'amour dans les cimetières était presque courant. Les loyers étaient très chers, la liberté de mœurs moins grande qu'aujourd'hui et la mode romantique cultivait le goût du morbide. À cette époque pour être « branché », la peau doit rester blanche. Il faut avoir des cernes sous les yeux et, si possible, un début de toux qui fasse malade. On fréquente donc les cimetières pour cultiver son mal de vivre et, qui sait, rencontrer une jeune veuve qui n'est pas là par hasard... Ce qui se passe dans ce cimetière provincial entre Bernard et Julie doit, en principe, se conclure à Paris, dans le cimetière du Père Lachaise, au moment de la Commune. C'est une des rares choses définies dès le départ.

Mière

Chassez le naturel...

« C'était un défi ! Pour le scénario, pas de problème. Mais le traitement, les atmosphères, là ! Ma tendance naturelle va à la wagnerie de mes histoires. Je fonctionne en deux temps, l'intrigue, ensuite le dénouement, et à ce moment s'installe la désillusion. C'est plus fort que moi. (...) Deuxième problème : composer une histoire d'amour en y croyant à fond sans tomber dans le grotesque... à supposer qu'on n'y soit pas tombé ! À la relecture, on peut se poser des questions... (sourir). Le côté fleur bleue était sans doute inévitable, des adolescents sans mens, vivant ce qui pour eux est une tragédie dans un milieu collet monté où rien ne peut se passer car tout y est prévu à l'avance... » Balac dans *Rock This Town* - septembre 1986.



La scène du caveau est importante à plus d'un titre. Elle court sur une dizaine de planches. Elle est le cœur de *Plus ne m'est rien...* mais aussi du cycle *Sambre*. Elle est essentielle au récit, et pourtant elle est principalement graphique.

Cette scène est née d'un véritable mariage de nos deux personnalités. J'avais un désir terrible. Je voulais que la séquence d'amour soit incarnée et que tout y soit dit. Je demandais à Balac d'être tendre sans être mièvre, romantique sans être gratuit... En BD, les scènes érotiques se résumaient alors à deux cases suggestives. Dans la première, la fille se déshabille. Dans la seconde, elle se fait sauter. Je voulais une scène d'amour, longue, à suspense, et indispensable au récit.

C'était un fameux défi quand on voit le nombre de scènes érotiques au cinéma que l'on pourrait couper sans altérer l'histoire. À tous les niveaux, notre séquence est centrale. C'est sa réussite. Mis en scène dans ce décor particulier, se retrouvent tous les enjeux psychologiques de *La Guerre des yeux*. Balac et moi nous ne nous en rendions pas tout à fait compte, mais ce qui se dit dans ces planches détermine les albums qui suivront.



Comment en êtes-vous arrivés à cette étonnante parcimonie de dialogues?

De nos discussions ont découlé des premières moutures avec une logorrhée de dialogues. Mais, pendant la réalisation des planches, le dessin en arrivait à faire taire les personnages. Il suivait de ce qui était écrit mais prenait sa place. La séquence paraissait plus forte avec des corps dessinés mais rendus muets, comme si le son avait été coupé. On retrouvait le mystère du nom *Sambre*, du titre *Plus ne m'est rien...* Tout est dit dans un regard. On peut soutenir que ces dialogues ont été écrits en pure perte, mais j'en avais sans doute besoin pour nourrir les cases de cette séquence.

L'âge des deux personnages principaux n'apparaît pas de manière évidente. Dans les premières pages, ils semblent des enfants mais, pour la scène du tombeau, ils paraissent plutôt adolescents.

C'était certainement ma plus grande frustration. Depuis *Bidouille* et *Violette* et la difficulté de les faire vieillir, j'accordais une grande importance à l'âge des personnages. Au départ, *Sambre* est écrit comme si Julie et Bernard étaient des enfants. Ils ne savent pas ce qu'est la sexualité et sont brutalement plongés dedans. L'histoire serait totalement différente si l'on voyait un Bernard de huit ans. Dans les premiers synopsis ou dialogues, il n'était dit nulle part qu'il avait cet âge mais c'était dans les intentions. Malheureusement, il m'est rapidement devenu impossible de lui garder le physique d'un enfant de moins de dix ans. Entre son apparition à la seconde planche et la séquence du caveau, il semble grandir de quatre ans. Il est passé de l'enfance à l'adolescence. C'était plus fort que moi. On pourrait argumenter que le petit garçon a été initié mais ce n'est pas intentionnel, c'est même carrément contre ma propre volonté. Ce fut ma souffrance.

Peut-on imaginer le développement de la saga *Sambre* avec des personnages au départ aussi jeunes?

C'est la réalité de l'époque. La sexualité était vécue différemment. Des gamins se mariaient très tôt. Il y avait peu de temps pour l'adolescence qui était un passage très brutal.



« Il s'agit sans doute de la planche la plus aboutie de la séquence du caveau. Chaque case a été travaillée à l'extrême et me semble réussie. J'aime le mouvement de rotation qui aboutit à la fin du second strip, quand Bernard pénètre enfin Julie. C'est un basculement. Bernard se lâche enfin. L'effet en fin de planche, où l'on retombe sur l'ange en pleurs du début de l'album, est une idée sublime de Balac. »



Paradis perdu

Julie et Bernard sont encore de jeunes adolescents. Pour cette « première fois », Ysaïre tient compte de ce qu'ils sont. Leur amour est lié aux apparences. Ils aiment une image de l'autre. « Comment pourrait-il en être autrement à cet âge? Ils sont sincères. Ils s'aiment. Ils sont attirés l'un par l'autre. Ils ont un véritable désir. Même lorsque la vie les sépare, la seule chose à laquelle ils pourraient continuer à se raccrocher est ce qui s'est passé dans le caveau. Derrière cette scène, il y a toute leur enfance, comme s'ils ne voulaient pas grandir. L'un représentera toujours pour l'autre le paradis perdu de l'enfance. »



Il l'est d'autant plus dans notre histoire que, coup sur coup, l'enfant perd son père, sa mère, et découvre sa sexualité. Il y a de quoi se jeter dans les barricades. Dans le troisième volume, j'ai l'impression que Bernard Sambre a seize ans. Mais l'histoire aurait été meilleure avec des enfants. Le caractère excessif des dialogues du caveau serait encore plus crédible dans la bouche d'enfants pré-pubères plutôt que celle d'adolescents formés. Si un film devait se tourner, je pousserais le choix des acteurs dans ce sens.

Comment peut-on expliquer que, d'une certaine façon, la maîtrise du dessin vous ait abandonné sur ce point?

Si la séquence du caveau fut si difficile à dessiner, c'est notamment pour cela, parce que j'étais face à la complexité de représenter des corps nus qui, en plus, sont ceux d'enfants. Dessiner un enfant nu n'est pas évident. Il suffit d'observer l'histoire de la peinture. C'est un peu plus facile pour les corps de filles. Celui de Julie se transforme moins. Ses modifications sont moins criantes. Elles apparaîtront dans le second épisode mais c'est naturel, enceinte, son corps change.

Première

Vous semblez attacher à cet épisode une exigence particulière.

C'était LA séquence à ne pas rater. Avec le recul, on constate qu'elle s'est imposée comme une séquence d'anthologie. Mais dès le départ, je savais que tous les éléments étaient réunis pour qu'elle le devienne. L'amour et la mort y sont liés et, surtout, cette scène d'amour montre une première fois. Pour tout romancier, la scène d'amour est un thème obligé. « La première fois » est une autre matière imposée.

Les planches que je devais dessiner réunissaient les deux thèmes. Je sentais que, de toute ma vie, je ne rencontrerais pas dix autres occasions. Il y avait en moi une volonté de perfection qui m'a coûté énormément de souffrance.

La séquence met en scène des corps nus. Comment l'avez-vous abordée dans la pratique?

Je fréquentais beaucoup un groupe de dessinateurs regroupés autour de Laurent Vicomte. Pour les scènes avec personnages, ils fonctionnaient avec des romans-photos. Pour trouver des positions de femmes nues dans les scènes érotiques, ils cherchaient dans des revues érotiques. Cela me semblait être une facilité et j'ai également essayé. Mais j'ai rapidement décroché tant cela m'ennuyait. Recopier une photo était si laborieux que j'allais plus vite en dessinant « de tête ». Je ressentais mieux les corps ainsi. Même s'ils étaient faux anatomiquement, ils avaient plus de chair. J'étais obligé d'expérimenter la différence entre l'expression et la représentation.

Privilégier l'expression à la restitution serait une caractéristique de Sambre?

On pourrait bien sûr rappeler que le mouvement romantique a défendu la première au détriment de la seconde. Au-delà de l'apparence, il tente de traduire l'intériorité. Mais de toute façon, sans se réfugier derrière le romantisme, je trouve que la représentation pure n'a aucun intérêt. Depuis la Renaissance, la peinture s'en écarte. On ne peut plus revenir en arrière, d'autant que la photographie est imbattable sur ce terrain. Le charme d'un dessin ou d'une peinture vient de ses erreurs, de ce qui n'est pas la réalité. C'est là que commence l'art.

L'époque était friande de dessins érotiques et les Editions Glénat conseillaient à leurs auteurs une scène de fesses par album. Cette recommandation a-t-elle influencé la séquence du tombeau?



« Si c'était à redessiner, Rosine se déshabillerait de manière frontale. Elle joue trop au petit jeu de la séduction pour ce que j'imagine d'elle maintenant. C'est une fille des contrées reculées, assez crue, qui déballe ses seins comme des steaks sur la table. Julie est un personnage très sinuex, très sensuel, qui passe son temps à jouer sur le mystère. Par contre, Rosine est crue, c'est sans doute ce qui fait peur à Bernard et il la repousse. Je trouve donc dommage d'avoir cédé, au moment de cette scène, à une idée monolithique que toutes les femmes doivent être sensuelles. »

Tout dessinateur en charge d'une couverture de Circus prévoyait une fille, et il existait une compétition à qui la déshabillerait le plus. Dans ce contexte, avec ma volonté de me différencier, je me suis dit que cette scène érotique devait s'inscrire dans mon envie de raconter une histoire d'amour. Il fallait qu'elle l'incarne. Et j'ai pris le contre-pied de ce qui se faisait. À l'époque, on voyait beaucoup de femmes nues, mais les hommes, on les montrait le moins possible, souvent de dos. Par provocation, j'ai voulu exhiber la nudité du garçon. Certains lecteurs de Bidouille et Violette avaient des problèmes avec Bidouille qui, avec ses grands yeux, ressemblait à une fille. Ici, Bernard a un sexe et même une érection assez visible. Elle n'a pas été censurée. Mais elle aurait pu l'être.

Provoquer fut-il un moteur de Sambre? Vous voulez secouer les normes et les habitudes de la bande dessinée?

Certainement. Avec Conrad, Balac faisait dans Spirou des hauts de page terriblement provocants, pour les lecteurs comme pour les auteurs. Et moi j'aime aussi la provocation. Il ne faut pas oublier que Sambre a débuté en 1985. On sortait de la contre-culture hippie des années '70 où, majoritairement, la provocation dirigeait l'esthétique. L'idée était que pour créer du neuf, il fallait provoquer. J'en étais l'héritier direct. Pour moi, l'art, c'était d'abord la transgression du réel. Cette transgression se retrouve à plusieurs niveaux dans Sambre. Ainsi, le fils face à son père désobéit totalement au scénario familial. Mais la provocation était une source d'inspiration, pas le but final. Je lisais alors les Lettres à un jeune poète de Rainer Maria Rilke où il expliquait que la provocation mais aussi l'ironie n'étaient que la surface des choses et on ne pouvait s'y arrêter. « Moi, jeune, je crois pouvoir changer le monde » était une formule à laquelle je croyais. C'était d'une vanité extraordinaire mais elle était nécessaire pour aller plus loin. Et il était très important pour moi d'aller plus loin.

Rainer Maria
Rilke

Lettre à un jeune poète

Né à Prague en 1875, mort à Valmont (Suisse) en 1926, l'écrivain autrichien, d'une sensibilité quasi malade, a voulu transformer ses angoisses en une littérature à l'esthétique brillante. Mais il a aussi beaucoup voyagé et aimé. Au côté de ses poésies (*Le Livre d'heures*, *Les Élégies Duino*), trône un grand roman de la solitude, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Il a également accumulé une imposante correspondance dont sont tirées les célèbres *Lettres à un jeune poète* (1903) où, secrétaire de Rodin et grand admirateur de Cézanne, il reprend ses réflexions sur l'art et ses rapports à la vie. Il est assez troublant de constater que son premier grand amour fut l'écrivain allemande Lou Andreas-Salomé, ancienne maîtresse de Nietzsche, qui devait ensuite rejoindre les disciples de Freud. Quand on connaît la place que prendra la psychanalyse chez Ysmaïr... Mieux : l'émotion douloureuse de Rilke face à la misère, à la souffrance et à la mort pourrait annoncer le regard des anges du *XV^e Ciel*. Quand on sait que l'ange, figure à la fois sereine et terrible, parcourt *Les Élégies Duino*...

Avec le destin des Sambre lié à trois révolutions, aviez-vous l'intention de faire une bande dessinée antibourgeoise?

Je viens d'un milieu bourgeois intellectuel. Mon père était un grand journaliste de la presse catholique, ma mère a été fonctionnaire de haut niveau dans l'administration belge. Je n'étais pas confronté à la réalité sociale. Balac en était davantage conscient. Une certaine agressivité sociale lui venait naturellement. La notion même de « bourgeois » appartient au XIX^e siècle. On savait aussi ce qu'était le « peuple », ce qui n'est plus tout à fait le cas de nos jours.

Neuf

Jeux d'ombres

Lorsque Sambre déboule, la bande dessinée est encore en plein revival « ligne claire ». Quelques rares auteurs (Chaland, Floch, Ted Benoit...) la revisitent de manière moderniste. Les autres semblent tout heureux dans leurs costumes de sous-Hergé pathétiques ou de clones jacobins sans envergure. « Je suis lassé de la dictature de cette ligne claire qui ne permet aucune ombre, ni sur le plan graphique, ni sur le plan du scénario. Je suis fatigué de ces personnages dont la psychologie s'affirme tellement claire qu'ils en sont insaisissables. J'ai besoin de contrastes, de lumières et d'ombres, de dit et de non-dit. Il y a dans tout être humain une part de mystère, d'ombre et de mort. Je ne vois pas pourquoi la bande dessinée n'en tiendrait pas compte. » (Ysmaïr dans les *Cahiers de la BD* n° 86, septembre 1989).



« En attaquant cette planche, je comprends que Julie et Bernard ont un passé commun. Sans doute ont-ils le même père. Je l'ignorais jusque là. Balac le savait-il? Il ne me l'avait en tout cas pas dit et ce n'était pas écrit dans le scénario. Quand je lui ai posé la question, il m'a répondu: « Oui, évidemment. » Julie est une braconnière, violente et farouche. Telle était la base que j'avais donnée à Balac. Il est venu avec ces scènes tellement bonnes qu'il n'y avait rien à redire. À cette époque, quand il écrivait, il était chacun des personnages. Dans ces moments-là, il ne faut pas trop réfléchir et prendre ce qui sort... Julie, quelque part, viole le petit garçon qu'est encore Bernard. Il fait l'amour un peu malgré lui, sous la pression. Le moment où elle menace de se crever les yeux est celui où la vraie Julie apparaît, passionnelle, excessive. Un mélange à la fois séduisant et effrayant. Je trouvais original son côté violent dans ces scènes, surtout venant d'une femme. »

Cela m'intéressait de montrer le conflit entre la bourgeoisie et le peuple. Dans *Sombre* et particulièrement dans *Plus ne m'est rien...*, on dénonce autant le comportement de la bourgeoisie que la misère infligée au petit peuple. Petit, j'avais naturellement tendance à prendre parti pour les faibles et les victimes mais, soyons honnêtes, il est plus difficile de défendre la cause des riches que celle des pauvres. Mais au fond, les artistes ont si peu de sens collectif qu'ils sont plutôt anarchistes qu'autre chose.



La question de la nudité semble au cœur de vos difficultés pour la séquence du tombeau.

Si les peintres s'obsèdent tant sur la nudité, c'est qu'elle est la vie, la vie éphémère opposée à cet absolu que représente l'éternité de la mort. Le corps, dans toute sa beauté, est appelé à disparaître. Tout le monde le sait dans sa chair. C'est notre héritage. Un dessin, par définition, est inanimé. Les peintres passent leur temps à essayer de faire vivre cet inanimé. Comment y parvenir? Quand vous voyez le cadavre de votre mère en face de vous, vous comprenez très, très bien cette quasi-impossibilité. Un cadavre a une tête qui paraît plus grosse. Il semble que les mouvements du corps gonflent les chairs. La tête, plus osseuse, garde ses proportions. Cette réalité se ressent dans la scène du caveau.

Là se noue un enjeu psychanalytique, propre à la création et à cette scène en particulier. J'ai alors peur de mourir.

Aux nœuds propres à la création, s'ajoutent donc des problèmes personnels et les deux finissent par se mêler?

De manière simpliste, on peut dire que si le dessinateur redessine le monde, c'est qu'il ne lui plaît pas tel quel. S'il ne trouve pas beau le monde, il y a peu de chance qu'il trouve belle sa propre personne! Si je m'investis tant dans cette séquence du cimetière, si, à ce moment, la dépression est la plus forte, c'est qu'elle touche au fantasme. Plus on touche au fantasme, plus c'est dangereux, un peu





« Bernard saute et se blesse au genou. En principe, dans l'univers de Sambre, chaque blessure reste indélébile. Cela fait partie de la logique romanesque. On n'est pas dans un film hollywoodien où les personnages reçoivent une balle et se relèvent trois minutes plus tard. Cette mauvaise chute aurait donc dû faire boiter Bernard toute sa vie. Mais comment dessiner un type qui boite? Il y a là quelque chose d'impossible. Je lui mets une main sur le genou, mais je ne trouve pas ensuite d'autres moyens de montrer sa claudication. Dans l'esprit de Balzac, il devait continuer à boiter car on lui donnera une canne plus tard. Au cinéma, cela aurait plus d'intérêt : on aurait pu jouer sur le bruit de sa démarche claudicante. On découvre là un peu les limites de la BD. »

comme dans la légende d'Icare s'approchant trop près du soleil. Dans cette scène, je vais dessiner des corps de vie, je vais essayer de dessiner l'homme dénudé. Cela représente un énorme défi graphique qui m'obsède au point de me sentir moi-même mis à nu. J'ai l'impression qu'à ma manière de dessiner des corps nus, on va voir comment moi je baise. Se posent toutes les questions : « à quoi ressemble mon corps? », « suis-je beau? », « être jeune, qu'est-ce que c'est? » Le rapport au physique est quelque chose d'excessivement important pour un dessinateur.

Comment sort-on de ces questions sans réponses?

En psychanalyse on parle de « traversée ». On traverse un fantasme. Je vois un psychanalyste pendant cette période. Je lui demande quelle est l'histoire des obsessions. Il répond qu'il y a les obsessions et puis le silence. Cela paraît abscons mais c'est vrai. L'obsession tourne en rond. On n'a pas conscience du moment où on lui échappe. C'était une petite dépression temporaire. Elle a duré six mois. Ensuite, ce furent trois, quatre mois pour remonter à niveau, un peu comme une rééducation sportive. À ce moment-là, on ne dit plus « je dois » mais « j'ai envie ». Voilà, j'ai fini par retrouver ce dont j'avais envie.





Chapitre Six

La fin d'une histoire

L'épisode du tombeau fut une rude et longue épreuve dont Yslaire sortit lentement et certainement pas intact. Après cette longue scène quasi sans paroles, le dialogue aurait pu reprendre entre les auteurs. Le final de *Plus ne m'est rien...* est pourtant exécuté sans plus de concertation. Après l'intimité du travail, ils ont expérimenté le silence et la solitude. Quelque chose s'est brisé dans leur association, une association d'autant plus miraculeuse et fragile qu'elle tenait de l'entente souterraine et tue. Même le succès ne pourra réparer cette fissure. Au contraire, l'attente de l'éditeur, la passion des lecteurs et l'indélicatesse des médias augmentent une pression qui sépare un peu plus Yslaire et Balac. Ce « meilleur album du monde » qu'ils ont voulu et fait ensemble doit pourtant avoir une suite. L'équipe gagnante se relance mais rien n'avance. Ce nouveau départ n'a plus la magie des débuts. Les coups de foudre ne tombent pas deux fois au même endroit. D'autres méthodes sont essayées, d'autres règles, en vain. Yslaire et Balac ne jouent plus dans la même partie. C'est la fin d'une collaboration étonnante, aux premières pages d'un second livre, la fin d'une histoire.



« On découvre la scène par les yeux de Bernard. Sarah ayant caché sa mère, on se demande si elle est simplement accroupie, fatiguée ou morte. Dans la bande centrale, le point capital de chaque case est dans la diagonale. Dans la dernière case de cette bande centrale, Bernard pleure sa mère, entouré de Julie et Sarah, les deux filles qui vont modeler son futur proche. L'importance est donnée à l'ombre derrière. Comme si la fatalité s'abattait sur Bernard, face au rougeolement du feu. »



La voix de Silence

Lorsqu'il le pourrit Plus ne m'est rien... Didier Comès, auteur de *Silence*, une autre belle histoire d'amour, fut séduit : « *Sambre* : un roman secret, nous raconte la vengeance et la mort. Un roman d'une beauté révérende. Prenez garde car le secret de ce récit captivant, aux images superbes, est particulièrement dangereux ! En effet, tel le papillon attiré par les flammes des plaisirs interdits, vous risquerez de vous brûler les ailes aux yeux de brasse de Julie, la belle livide. C'est moi qui ne l'ai pas impunément le voile du loup passé des Sambre. »

Echos

rien prouvé, mais tout le monde était absolument persuadé que cela ferait un succès. La situation était vraiment unique. Je n'ai jamais été témoin de pareille chose. Il y avait déjà autour de *Sambre* une forme de folie.

rapports avec Balac étaient distendus. Même si j'avais retrouvé un peu d'allant après ma dépression, ce n'était pas la grande forme.

La dépression née au moment d'aborder la scène du tombeau s'est aussi accompagnée d'une certaine usure de la collaboration avec Balac.

Ysolaire : pendant toute la scène du caveau, j'étais dans un état assez pitoyable. Il me fallait soulever des tonnes pour arriver à ma table à dessin. Je m'obsédais parfois pendant une journée sur le fait de couper une case d'un demi-millimètre. Il est très difficile d'évaluer là-dedans la part de perfectionnisme et de névrose. Par moments, l'esprit se fixe obsessionnellement sur des détails pour éviter d'en voir d'autres. Ma mère était gravement malade. La maladie d'Alzheimer pourrit tout, la famille, l'entourage... Cela se doublait de mon couple qui allait mal et de problèmes avec Balac. La fin du volume s'est déroulée dans une atmosphère catastrophique. Les dernières pages n'ont pas été faites dans la concertation, nous étions dans une quasi-absence de dialogue. Pour l'épisode du meurtre de la mère, j'ai fait du copié-collé entre les différentes versions que m'avait proposées Balac et l'idée que je m'en faisais. J'ai conclu en solitaire.

Hors de votre duo d'auteurs, quelles étaient les réactions autour de *Sambre*?

Les échos extérieurs allaient dans le bon sens. On sentait que l'histoire accrochait auprès du public. Filippini a cru en *Sambre* dès le départ et il a convaincu son entourage au sein des Editions Glénat. C'est peut-être une des explications de notre succès. Le contrat s'est négocié trois mois avant que l'album ne paraisse sur l'évidence qu'il ferait 50.000 exemplaires. C'était le premier volume d'une série par des auteurs qui n'avaient encore

Avec la promesse d'un tel succès, vous auriez déjà dû réfléchir à la suite. L'éditeur aurait aimé qu'on attaque le second tout de suite. Nous aussi sans doute... Mais les



« Je ne dessine que la main avec l'épingle à cheveux, et encore, c'est surtout l'ombre qui est montrée. En tout petit, l'horreur de la scène est révélée par l'attitude de Rosine, cachée derrière la vitre. Cette case est à la fois très complexe et très simple dans son mode de lecture. Tout ce qui se passe d'important se trouve en dehors de la case. Tout est coupé pour jouer avec la frustration du lecteur et le pousser à tourner la page. »

Que s'est-il passé à la sortie de l'album?

Globalement, j'ai assuré quasi seul six mois de promotion. Mais ce n'était pas ma volonté de départ. Je voulais qu'on avance en équipe. Même si on était en conflit, cela ne regardait pas les autres. Dès le début, le livre a marché et accumulé les prix dans les festivals. On a eu beaucoup de presse. Quelques maladroites de journalistes n'ont rien arrangé. Même si nos rôles respectifs n'étaient pas définis sur la couverture, ils ont séparé le dessinateur du scénariste, alors qu'il s'agissait d'une collaboration. Et en bande dessinée, on privilégie souvent le dessinateur au scénariste.

L'accueil est-il unanimement enthousiaste?

Prix

La volée des prix

Bidouille et Violette avait déjà valu à son auteur le Prix Saint-Michel du scénario humoristique. L'arrivée de *Sambor* lui vaudra, avec son complice Balac, une déférente de prix :

Prix de la presse, Durbuy, 1986

Grand prix des Alpes, Sierre, 1986

Prix du génie, Paris, 1986

Grand Prix Saint-Michel, Bruxelles, 1986

Prix des libraires, Brignais, 1986

Prix de la Chambre Belge des Experts en BD, Bruxelles, 1987

Prix du Public, Durbuy, 1987

Prix des lecteurs de Libération, 1987

Le succès n'attire pas que des éloges mais également des jalousies. Un an plus tard, au festival d'Angoulême, *Plus ne m'est rien...* est nommé mais n'aura pas de prix, sans doute parce qu'il en a déjà trop eu. Angoulême ne peut pas se permettre d'être la dernière roue du carrosse. C'est en tout cas ce qu'écrit alors le président du festival dans un quotidien régional.

Comment vivez-vous personnellement cette consécration?

Je rencontre le succès dont j'ai toujours rêvé, mais je le vis comme si j'étais premier au hit-parade avec un groupe rock dont tous les membres se disputent. On avait voulu faire le meilleur album du

monde, et pendant un an j'ai entendu partout que c'était le meilleur album de l'année. Ce n'est pas que cela tourne la tête mais, par contre, le monde autour de vous change. Les gens, même les amis, ne vous parlent plus de la même manière. De petit dessinateur que personne n'écoute, vous passez au statut de jeune star prometteuse. Du jour au lendemain, tous les éditeurs veulent vous publier. C'est très déstabilisant. Je n'ai pas vécu facilement ce choc.

Vous gardez un mauvais souvenir de cette période que vous auriez pu savourer?

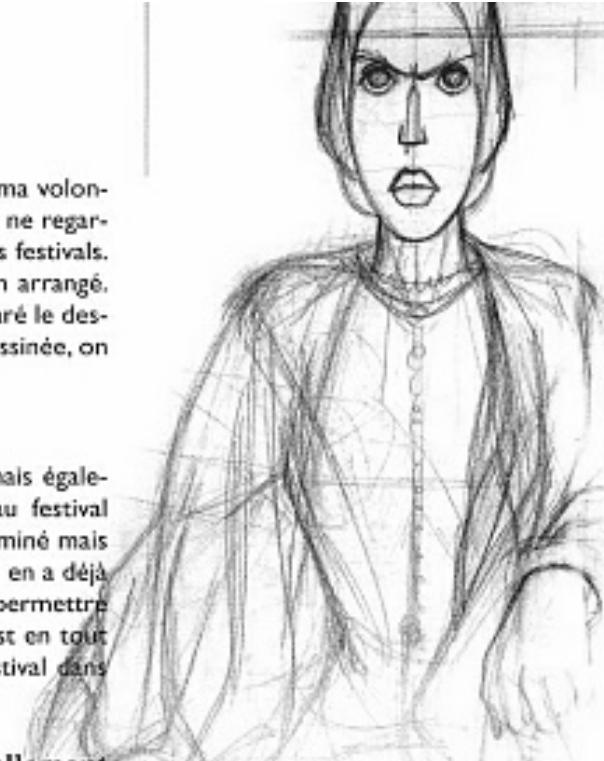
La plupart du temps, la réussite d'une série apparaît au cinquième album. C'est vrai même pour *Astérix* ou *XIII*. Ma réaction face au succès a été de me barricader. J'ai sans doute été perçu comme quelqu'un de prétentieux et je comprends qu'on ait pu mal me juger. Comme on me l'a dit à l'époque, le succès vous fait rencontrer plus d'imbéciles. Les amis, au mieux, vous les gardez. Moi, je n'avais pas le professionnalisme pour répondre au succès. C'est un apprentissage qui demande un certain temps. Depuis, j'ai appris à être disponible.

Après de tels éloges, on est forcément attendu au tournant et vous deviez sentir cette pression particulière...

Ou bien on fait le contraire du premier, ou bien on fait la même chose. On est constamment confronté à ce choix. Le succès, en influant sur l'entourage amical et professionnel, a achevé notre collaboration. Il eut fallu plus de temps pour digérer cela.

Quand avez-vous commencé à travailler sur le deuxième *Sambre*?

J'ai achevé le premier album en mars 1986, moment où parut le quatrième *Bidouille & Violette*. *Plus ne m'est rien...* parut en juin. À partir de ce moment et jusqu'en janvier 87, j'étais à la maison trois jours par semaine. Le reste du temps était consacré à la promotion. Ce n'est pas un contexte facile pour travailler. Mais, pendant ce temps, les premiers synopsis se faisaient chez Balac. Je partageais, rue du Prince Royal, un atelier avec Marc Michetz et Darasse. On se voyait tout le temps là. Quand Michetz a quitté l'atelier, Balac est même venu s'y installer pour être dans l'ambiance.



« Avec le recul, chose rare, je suis encore satisfait de cette case et sa place dans la planche. Elle traduit le long chemin parcouru par Bernard pour trouver le refuge de la braconnière Julie. »

La bêtise

Hilaire et Ysaïre ont toujours apprécié l'ambiance des ateliers. Lorsqu'il a 13 ans, il se rend chez le scénariste Brezayre tous les samedis après-midi. Lors de fugues de plus en plus fréquentes, il dort à même le sol de son atelier du rez-de-chaussée d'une maison de la rue de l'Arbre bûché. Par son entremise, le jeune Bernard rencontre Christian Darasse et sa sœur Elisabeth. Lorsque, à 17 ans et demi, il termine ses études à Saint-Luc, le trio vitra en communauté dans la maison appartenant aux Darasse, rue du Lac. Yves Schlirf, le futur libraire-éditeur, se joindra à eux pendant une longue période. Des ateliers ponctuels sont constitués à Villars-Colmars avec Darasse, Bosse, Brouyère, Dédé, Yann, Tome, Vicomte, De Becker, Geerts et d'autres. De 1977 à 1984, Hilaire travaille la plupart du temps en solo, à son domicile privé. En septembre 1984, il remplace en constituant, rue du Prince royal, un atelier avec Darasse et Michetz (*Kogonata*), le trio du Gang Mazda. Michetz part mais, fin 1986, le duo survivant est momentanément rejoint par Yann Le Penneier. L'atelier de Ysaïre et Darasse déménage, en 1987, chaussée de Charleroi où ils accueilleront Olivier Neuray. C'est là que Yann proposera à ce dernier le scénario de *Nuit blanche*. Un an plus tard, on les retrouve rue de la Victoire mais Yung (*Jassada*) a remplacé Neuray. En octobre 1988, le duo emménage place de la Trinité avant de se séparer en 1989. Depuis, sauf une collaboration ponctuelle avec Étienne Schröder pour certains décors de *Révolution, révolution...*, Ysaïre travaille seul. Mais la tentation de travail en groupe de manière constructive est encore grande...



« Le premier Sambre a fait un succès mais a été dessiné dans l'urgence en fonction de la parution dans Circus. Même si j'ai fait des crises de perfectionnisme, je n'ai pas pu aller jusqu'au bout de certaines de mes ambitions. Je décide de corriger le tir pour le second tome. Le romantisme, c'est aussi pouvoir se payer de gigantesques cases de décors avec le héros perdu dans l'immenité. Je décide de travailler sur des planches plus grandes afin que chacune d'elles soit super travaillée. J'ai deux versions totalement terminées pour cette planche. Même s'il s'agit d'une planche de neige, comme la suivante, on reste dans un jeu d'ombre et de lumière, sauf que les rapports sont inversés. »

Vous parvenez alors à faire abstraction de vos différends?

Balac n'est pas quelqu'un qui dit facilement ce qu'il pense. Il a une forme d'armure. Il a réellement essayé que cela se passe bien. D'abord, c'était le premier succès pour lui aussi. Ensuite, c'était quand même une amitié, même s'il n'en restait que des lambeaux après nous être déchirés. De plus, nos conflits sont toujours restés dans le non-dit. Je n'ai jamais été rancunier dans ma vie. Je n'allais pas commencer en pareil moment. J'ai essayé de sauver les meubles. Je voulais rester professionnel : il faut trouver des solutions et faire la suite. Notre collaboration a fait notre succès. On ne change pas une équipe qui gagne.

Ces bonnes intentions réciproques donnent-elles des résultats concrets?

Balac vient donc à l'atelier et les synopsis se succèdent. Je lui suggère des corrections ou des modifications. Il revient chaque fois avec une nouvelle piste, comme s'il lui était impossible d'approfondir mais qu'il devait à chaque fois repartir sur un terrain vierge. Il s'épuisait dans cette logique. Un an après la fin de *Plus ne m'est rien...*, on n'a toujours qu'une ébauche de synopsis. Cela se passe beaucoup moins bien qu'au premier épisode. Alors, on finit par se lancer dans le deuxième tome en se disant que les nœuds de scénarios seront résolus sur le tas.

Malgré tout, vous avez donc pu réellement faire avancer ce second volume?

L'introduction est purement graphique sur une description établie ensemble. L'histoire du lapin gelé, c'est Balac, de même l'inscription « Je sais que tu viendras » à l'intérieur de la cabane. Je décide de développer cette séquence sur trois planches. Ça ne posera pas de problème car c'est un territoire accordé au dessin. Balac écrit ensuite trois autres pages. C'était sa livraison habituelle. Il y a une version où Bernard rencontre le « petit Schlirf », un des enfants du village présent dans l'ouverture du Sambre I. La version retenue est celle de la conversation avec Sarah. La moitié des dialogues sont de moi. Mais la mayonnaise ne prend plus avec Balac. Le conflit le bouffe.

Comment cette tension se manifeste-t-elle?

En mars, avril 1987, Balac me déclare qu'il ne peut plus travailler ainsi. Il veut écrire un scénario complet et que je n'y touche plus. Ou alors il arrête tout. Je réponds qu'on n'a jamais travaillé de cette façon et que ça ne pourra jamais fonctionner. Il a mordu sur sa chique et tenté de continuer, mais ce n'était plus pareil. Les douze planches écrites en collaboration avec lui sont quasi dessinées. On se voit très peu. L'enthousiasme n'était plus au rendez-vous. Il n'y avait plus la même folie. À ce moment-là, j'ai sans doute commis l'erreur de ne pas accepter d'arrêter.



« J'ai pensé faire griffer le tableau par Bernard. Après discussion avec Alain Populaire, un ami metteur en scène de théâtre, je me suis rendu compte que c'était sans doute trop tôt. Bernard est encore totalement sous le joug du père. »

J'arrête

Domage...

« Je me suis disputé avec Vilaine. Mon scénario ne lui plaisait pas. Considérant que le premier avait très bien marché, je ne voyais pas pourquoi le second ne serait pas bon. À partir du moment où il n'y a plus de complicité avec le dessinateur, c'est inutile de continuer. Lorsque j'entame une collaboration, j'aime qu'on discute du boulot réalisé de chaque côté. Je suis content de montrer mes petits déconpages. Le dessinateur attend aussi un avis sur son travail. Je n'aime pas le principe du 44 pages et de vendre ça à un dessinateur. Il faut qu'il y ait une véritable collaboration. En ce qui concerne Sambre, je suis très satisfait du premier, je regrette qu'on n'ait pas réalisé le deuxième à deux. Enfin ! Vivement qu'on réédite un jour Bédouille & Violente ! »
Balac dans *Aujourd'hui* n° 2, Décembre 1993



« Je fais des efforts dans les décors. Alors que pour Plus ne m'est rien... Christian Darasse m'aide parfois pour les décors intérieurs, je passe désormais un temps fou à dessiner, seul, le moindre fauteuil. Tout devient passionnant à partir du moment où on a le temps. J'ai alors l'ambition de faire une superproduction cinématographique. À tous les étages, j'essaie de faire le maximum. Je suis dans la documentation jusqu'au cou. Je m'intéresse alors, entre autres, au mode de chauffage de l'époque. Tous les détails doivent être crédibles, justes. C'est laborieux, mais c'est du plaisir. C'est jouable parce que le scénario est calme. Peu de chose bouge. Ces décors très documentés m'aident à faire passer la lourdeur de l'institution familiale qui pèse sur Bernard Sambre. »

À quel moment dites-vous « cela suffit » ?

Je n'ai jamais dit cela. Je suis d'une persévérance qui peut me mener jusqu'à la dépression. Continuer était sans doute une mauvaise décision. Ce n'était pas sain pour lui ni pour moi. Les douze premières planches ont donc été écrites en collaboration. Mais il a fini par écrire d'une traite une version de 44 pages. Elle se terminait par « suite au prochain épisode » et me laissait sur ma faim. Il me l'a proposée en

octobre ou novembre 87. C'était contraire à l'esprit de notre partenariat et certains éléments du récit n'allaient pas dans le sens que nous avions défini. Il ne voulait pas discuter. C'était à prendre ou à laisser...

C'est une rupture brutale ?

Pas du tout. Le soir où il dit « j'arrête », on passe une excellente soirée. Après, il m'envoie deux lettres très gentilles. C'était comme une séparation de couple pleine de bonnes intentions. La SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) propose une convention de manière à défendre les droits de Balac dans le développement futur de la série. Elle est contresignée par les éditions Glénat. La rupture est consommée. À ce moment-là, on s'entend très bien. Quelque part, ce fut un soulagement, la fin d'une tension. D'un autre côté, ce n'est pas ce que je voulais. La collaboration, aussi douloureuse soit-elle, avait produit un résultat exceptionnel. Il y a de la tristesse. Je n'ai pas envie de faire ce scénario sans lui...

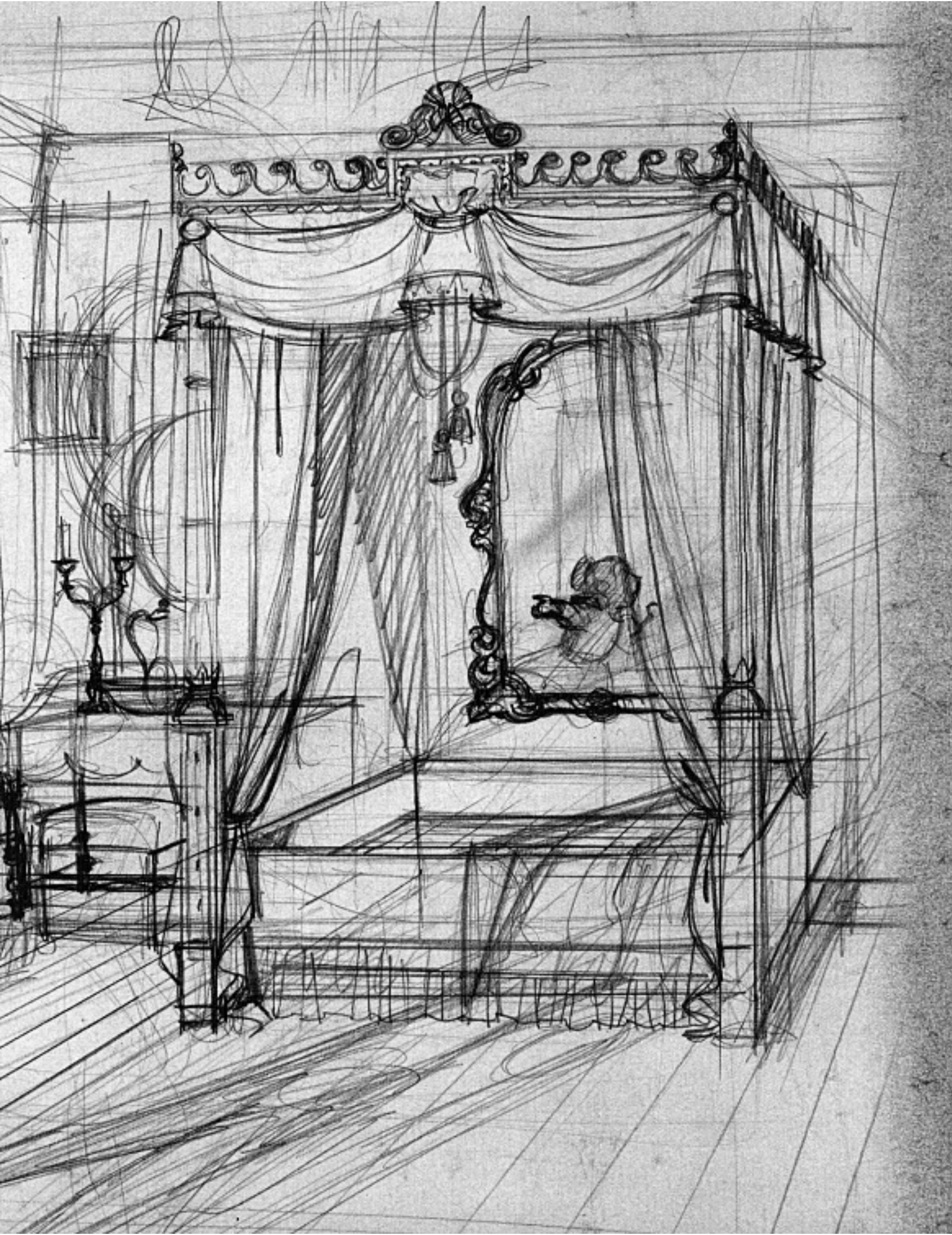
Avez-vous envisagé d'abandonner Sambre ?

Cela aurait peut-être été plus sain pour ma santé, mais ça ne m'a pas traversé l'esprit. Il y avait une telle pression de l'éditeur. Et surtout j'y tenais, à cette histoire. Je lui avais tellement donné. J'aimais les personnages. J'allais quitter le huis-clos pour déboucher sur l'épique. J'allais retrouver la grande fresque que je souhaitais dès le départ. Pour moi, c'était un devoir de continuer Sambre.

L'histoire de cette famille était plus importante que moi. Je voulais aller jusqu'au bout.



« Alors que tout ce qui précédait relevait plutôt d'une approche cinématographique, Bernard regardant la cicatrice de sa main est plutôt théâtral. Ce geste deviendra répétitif, jusqu'à la mort de Bernard. C'est un moment où je cherchais à dire les choses avec la sobriété maximale. Un peu comme si l'œuvre ultime était celle dont on ne pouvait plus rien retirer de superflu. »



Chapitre Sept

Documents personnels

Une nouvelle histoire doit véritablement commencer et Yslaire devra la concevoir seul, comme à l'époque des *Bidouille* mais aussi des malheureuses expériences de *Lulu Chine* et *Tannenberg*. Son approche instinctive du scénario ne lui avait pas semblé à la hauteur des ambitions de *Sambre*. Trois ans plus tard, sa collaboration très active avec Balac n'a pas suffi à lui redonner confiance. Alors, ce méticuleux travail de documentation qu'il fuyait comme l'ennui, il s'y réfugie. Le goût lui en était venu au milieu du tome 1 mais le temps manquait. Il va cette fois se l'offrir et se soûler de textes, de gravures et de photographies. C'est une manière de retarder l'écriture proprement dite mais aussi de la nourrir. L'histoire du XIX^e siècle vient au secours de l'histoire des Sambre. De toute façon, ce qui était un luxe bienvenu est devenu une absolue nécessité. Les rues de 1848 réclament impérieusement cette authenticité dont pouvait se passer un sous-vêtement féminin. Yslaire en profite pour découvrir l'époque, le Paris d'avant les grands boulevards, les campagnes françaises, le socialisme émergent. Du mouvement romantique, il retouche ses souvenirs scolaires, approfondit les nuances de l'esthétique littéraire et réévalue sa peinture. Peut-être surtout, fait-il la connaissance des hommes qui peuplent un siècle dont il finit par se sentir singulièrement proche. Entre mélancolie naturelle et bouillonnement révolutionnaire, le lecteur Yslaire trouve la définition de son romantisme. Des archives historiques, l'auteur fait autant de documents personnels.



Un peintre à cheval.

In *Tableau de Paris*, Paris, ca. 1853

Sambre continue donc. Mais comment reprenez-vous le fil de son histoire?
Ysloire : je commence à écrire et c'est très difficile. C'est un moment paniquant. Pour calmer mes angoisses, pour combattre un certain manque de confiance en moi, je lis énormément sur le XIX^e siècle. J'essaie de me raccrocher à des points d'Histoire. Puisque j'éprouve des doutes autour du scénario, autour de la fiction, je veux plus l'ancrer dans la réalité.

Vous nous avez parlé de votre refus devant le travail de documentation pendant toute la série *Bidouille & Violette* et lors de l'élaboration de *Sambre*. Comment avez-vous surmonté cette réticence, cette appréhension peut-être?
La documentation ne me faisait pas peur. Mais je pensais que pour mériter son nom, la création devait partir de rien. J'avais une réaction primaire de révolte contre le sentiment de copier. En abordant le XIX^e, j'étais par contre bien obligé de me mettre à me documenter. Comme je l'ai dit, Vicomte m'y a poussé et, de toute façon, je ne pouvais pas dessiner Paris tel qu'il est maintenant puisque la percée des grands boulevards a totalement redessiné la ville. Mais j'ai commencé à me prendre au jeu. J'ai mis le doigt dans un engrenage et j'ai quasiment été pris de boulimie. J'ai dépensé des fortunes en livres. La documentation n'était plus une charge mais un plaisir.

Vous accumulez les livres et documents mais quelle est leur vraie valeur? Donnent-ils un large cadre historique ou des supports visuels aux dessins?
Pour répondre à mes besoins de dessinateur, je m'attendais à trouver des documents très

précis. En fait, il y en a très peu. J'ai rapidement compris que ce qu'on pouvait trouver était orienté par notre culture actuelle et sa vision du XIX^e. Ensuite, il y a le contexte du siècle. Les photographies sont rares et extrêmement figées. Les temps de pose de l'époque vont de 7 à 8 minutes. Il n'est pas question d'improviser, de prendre une foule en mouvement. Le reportage photographique commence avec Mathew B. Brady. Il couvre la guerre de Sécession (1861-1865) durant laquelle il ne photographie quasiment que des cadavres.

Ces limites touchent surtout les habitants de Paris et leur vie dans la capitale, mais dispose-t-on de témoignages de la ville elle-même?

Il est nettement plus facile de trouver des documents architecturaux. Paris est une ville très photographiée dès le XIX^e. Les décors ne bougent pas. D'un point de vue technique, c'était donc nettement plus simple. Des photographes comme Eugène Atget ont répertorié très minutieusement Paris. On a des reportages assez complets sur le Paris de l'avant-Haussmann. Ses grands boulevards sont une réponse à la révolution. Ils devaient permettre d'amener rapidement des canons.

Quel genre de documents vous semblaient les plus utiles?

J'ai cherché les traces des rues centrales du quartier de la Cité. De nombreuses rues ont disparu. J'ai trouvé des documents avec une belle ambiance. Ils m'ont fourni des informations notamment sur ce qui, en plus des gens, traînaient dans les rues. Les déchets, les animaux, les cercueils... Mais cela n'a pas empêché quelques erreurs énormes. J'avais des tas de choses sur la réalité des rues d'alors mais je n'avais aucun plan d'époque. Un beau jour, je me suis rendu compte



« Pour l'hôtel de maître des Sambre, rue des Innocents, je me suis inspiré de diverses maisons parisiennes du XVIII^e siècle qui auraient été démolies. J'ai pris des parties qui m'intéressaient dans chacune d'elles, mais c'est la demeure bruxelloise qui abrite le restaurant L'Amadeus qui m'a le plus inspiré. Le rez-de-chaussée avait abrité l'atelier de Rodin. J'y ai réalisé de nombreux croquis. Dans mon esprit, au niveau architectural, l'hôtel de maître est toujours resté très proche de cette maison de L'Amadeus. »

que, dans *Sombre 3*, Bernard quitte le Vicaire et rentre chez lui en calèche alors qu'il habite le coin d'à côté.

Vous disiez que la disponibilité et l'orientation des études sur le XIX^e sont influencées par notre perception actuelle de ce siècle. En quoi est-elle trompeuse?

Depuis mai 68, on a sans doute une vision plus socialiste de ce siècle. On en a fait un siècle de révolutions, ce qu'il fut, mais qu'il s'agisse de révolutions de classes est sans doute moins certain. Il faut comprendre qu'au XIX^e, les ouvriers sont minoritaires dans la société française. La majorité de la population est paysanne. Or quand nous pensons aujourd'hui au XIX^e, nous voyons une ville, Paris. Toute la réalité provinciale nous échappe donc. Nous avons également un parti pris marqué sur le partage des « bons » et des « méchants ». Les « bons » sont forcément du côté des socialistes, et la droite est tout de suite associée à la tyrannie, à Napoléon III. La réalité du XIX^e est beaucoup plus complexe que cela. D'abord il n'y a pas qu'une seule forme de socialisme, mais des dizaines qui se mélangent, qui se disputent, qui se confrontent.

On aurait donc tort d'appliquer au passé des grilles politiques apparues bien plus tard.

Oui, mais pas seulement. On croit les gens du XIX^e beaucoup plus naïfs qu'ils ne l'étaient en réalité. Il faut du temps afin de pénétrer l'humour employé par les caricaturistes pour parler de leur époque, pour capter le second sens de « J'ai mes pauvres ». C'est tellement méchant, tellement cruel, qu'au premier abord cela semble presque bon enfant, sans malice. À cet égard, redécouvrir les écrivains vous aide à palper la véritable atmosphère de l'époque. Gustave Flaubert parle très bien de la révolution de 1848. Les souvenirs de son ami Maxime Du Camp sont confondants. C'est prenant, et sans doute plus proche de ce qu'on pensait réellement à l'époque que la version de *Daniel Stern*. Son ouvrage passe pour la bible de la révolution de 1848, mais il est totalement gagné à la cause de la révolution socialiste. Il faut pouvoir séparer la réalité de l'époque de sa vision réarrangée.

Vos lectures vont alors vous servir à exprimer une vérité historique plus profonde que la vision réductrice acceptée aujourd'hui?

Non, je n'essaie pas de faire renaître la vérité. C'est quoi, la vérité historique? Je m'en fous. Ce qui m'intéresse à partir de cette connaissance du XIX^e, c'est de faire jaillir d'autres personnages que le petit socialiste convaincu dans le rôle du bon, et le méchant qui sera un conservateur pourri absolu. Je veux faire vivre des personnages en demi-teintes qui respirent le XIX^e siècle.



« Le contexte politique est restitué par la bouche des personnages et les dialogues permettent de raconter des choses, à la limite de l'humoristique, sans devoir faire de grands catégoriques en bas de page. Au niveau scénario, c'est amusant. Alain Populaire, un ami homme de théâtre, m'a aidé pour cette page. Il avait un certain cynisme politique. Pour le dessin, on se laisse aller parce que c'est une scène dont on ne reverra plus les personnages. Bernard, totalement étranger à la scène, y participe distraitement. Ce type de planche fait du bien, cela aère, ce sont presque des vacances. »

Daniel Stern

Une femme d'exception

Daniel Stern est le pseudonyme de la Comtesse Marie d'Agoult (1805-1876). Elle tient un salon où se succèdent écrivains célèbres et politiciens. En 1833, elle a une liaison avec Franz Liszt à qui elle donnera trois enfants. Après avoir rompu avec le compositeur, elle se consacre aux lettres et au journalisme. Témoin privilégié de la révolution de 1848, elle en conte les événements avec minutie dans son *Histoire de la révolution de 1848*. Si Marie d'Agoult rappelle Olympe de Gouges, celle-ci doit en fait beaucoup à Alice Ozy, jolie courtisane venue du peintre Théodore Chassériau (1819-1859). Elle résista aux assiduités de Victor Hugo mais céda à son fils.



Portrait de l'artiste.

In *Tableaux de Paris*, Paris, ca. 1853

Romantisme

La peinture choisie

Comme en littérature et en musique, la peinture romantique se caractérise par un goût certain pour la dramatisation. Alors que des peintres comme Ingres continuent de mettre l'accent sur la clarté du dessin et de la composition, les romantiques soignent l'intensité des couleurs et optent pour des scènes violentes, propres à bousculer le public. Delacroix est le héraut de cette nouvelle peinture. De l'autre côté des Pyrénées, Goya joue sur le contraste entre la lumière et les ténèbres. Les attitudes physiques de ses personnages sont particulièrement expressives. Sur fond sombre, les taches de couleurs (pantalon jaune, chemise blanche, rouge du sang) accentuent encore la puissance de ses toiles. Outre-Rhin, de nouvelles voies, empreintes de mystère introspectif, sont explorées par Caspar David Friedrich. Le romantisme fait du peintre un visionnaire et un créateur au plein sens du terme. Valdieu s'inscrit dans cette logique qui ouvre la voie menant à l'art moderne.

Les représentations humaines, vous l'avez dit, sont très limitées. À partir de quel matériau avez-vous recréé graphiquement la population parisienne ?

Vers 1848, les seuls portraits photographiques représentent des gens suffisamment riches pour se payer des photographes. Cela situe la difficulté de représenter en costume tout ce qui n'est pas de l'ordre de la grande bourgeoisie. Les pauvres, les miséreux, c'est quasiment le trou noir. Mais les caricatures de Daumier ou de Gavarni sont précieuses pour mieux comprendre le regard que l'époque portait sur les gens de la rue. Saisir à quoi ressemblait la classe moyenne est encore plus compliqué. J'ai dû accepter le fait que mon portrait du

XIX^e siècle fut fragmentaire. J'ai alors commencé à faire appel à d'autres sources de documentation, comme la peinture. Les tableaux sont en général le reflet de leur temps. De la même façon que la littérature, la peinture montre l'âme d'une époque.

En entamant *Sambre*, vous confessiez de grosses lacunes dans l'art du XIX^e ? Je n'y connaissais rien mais j'ai trouvé cela passionnant. J'ai plongé dans le conflit entre le romantisme finissant et le naturalisme naissant. Ce mouvement m'intéressait forcément

puisque son ambition était de montrer ce qui ne se montrait pas jusque-là. Il voulait peindre les petites gens avec réalisme, avec même une certaine forme de crudité. Cela m'a beaucoup interpellé.

Nous avons beaucoup parlé de documents historiques et de peinture romantique. Vous conserviez une méfiance envers le romantisme en littérature ? J'ai d'abord cherché des images, surtout dans les librairies de seconde main puisque c'est là que se trouvaient les ouvrages les plus intéressants, ceux qui ne sont plus réédités, ceux qui donnent des éclairages inattendus sur le Paris de l'époque. Puis, progressivement, j'ai lu des textes.

Lamartine, à la fois grand écrivain romantique et homme politique essentiel en 1848, semble s'imposer et pourtant vous ne le citez jamais. J'ai lu beaucoup de Lamartine mais il n'est pas réaliste. Il parle du peuple romantiquement, sans savoir ce que c'est. C'est un poète égaré. Il n'a pas compris ce qui lui arrivait. Il fait un discours, devient président du Conseil et le mène à la catastrophe. Les barricades de février, et surtout de juin, voilà ce que donne la politique romantique. Lire ses souvenirs de 1848 n'est pas très intéressant. Ils sont très déformés. En revanche, l'esprit caustique de Flaubert est passionnant. Il regarde les événements avec un œil qui ressemble plus à notre regard critique actuel.

Vous vous sentez plus proche de l'ironie de Flaubert que de l'emportement idéaliste de Lamartine ?

Je ne suis certainement pas comme Flaubert qui marque un peu la fin du romantisme. Le romantisme a une vie qui commence avec les romantiques allemands, se magnifie avec Stendhal et Hugo, et puis meurt progressivement avec



« Cette planche m'a demandé un mois de travail. À l'époque, je sais que je veux montrer ce cercueil que l'on cloue. Je veux que tous les personnages qui passent dans la rue aient un sens. Je n'ai finalement gardé que l'essentiel avec les 3 âges de la femme : la petite fille, la femme et la vieille femme. Le trajet de la vie. C'est Alain Populaire qui m'a fait découvrir le peintre Caspar David Friedrich. Le début de « Je sais que tu viendras... » est marqué par ses peintures de paysages mystiques et spirituels. Cette limpidité, cette facture en apparence simple et classique, m'influence beaucoup à l'époque. C'est volontairement que la petite fille ressemble à Julie. »

Gérard de Nerval

Je suis le ténébreux

Si le romantisme est un mouvement menant aux mystères de l'invisible, alors Gérard de Nerval (1808-1855) est un des romantiques les plus absolus qui soient. Ses amours ont toujours été d'autant plus intenses qu'ils étaient éphémères pour des femmes absentes. Sophie Dawes en est l'exemple le plus frappant. Elle devint, dans *Myrthe et Aurélie*, une vision persistante mais nécessairement insaisissable de l'idéal. Puis elle inspira *El Desdichado*, où Nerval se résigne à sa perte :

*« Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ;
Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.*

*Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as ensoufflé,
Rends-moi le Pausanias et la mer d'Ionie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la trille où le paupvre à la rose s'allie.*

*Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine ;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...*

*Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée. »*

Gérard de Nerval et finalement Flaubert. Mais la vision de Flaubert, on ne peut s'en passer. Son regard un peu cruel et caustique est un modèle. Mais il m'intéresse surtout pour son apport documentaire. Je me sens nettement plus proche de Nerval : « Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé ». Il y a aussi chez Hugo des pages superbes, mais je me suis davantage raccroché à la part mélancolique de la fin du romantisme.

Avec quels sentiments avez-vous revécu les révolutions du XIX^e siècle ?

Les débuts du socialisme me paraissent grisants. J'ai toujours eu une certaine tendresse pour les révolutions. Des gens prêts à donner leur vie pour avoir le droit d'imaginer une société meilleure, cela me touche. Il me semble que, dans une révolution, on meurt un rêve en tête tandis que dans l'inconscient d'une victime de la guerre, on ne trouverait qu'un sentiment d'absurdité et un grand point d'interrogation.

On sent une espèce d'affection pour ce siècle révolutionnaire.

Notre siècle qui a la prétention de se croire meilleur et plus conscient que les autres jette un regard paternaliste sur le XIX^e. Mais ce dernier peut pourtant encore nous en apprendre. Au XIX^e, des mouvements politiques ont réellement baigné dans le romantisme. Quand j'ai découvert ces rapprochements, j'en ai bien sûr été très frappé. Et je suis très touché de savoir qu'en 1848, un poète (Lamartine) fut quasiment Président de la république. Une phrase de Victor Hugo comme : « Les imbéciles, ils parlent d'égalité. Ils devraient parler d'équité. » est toujours actuelle. Certains esprits de l'époque préviennent « ces idées sont dangereuses et il ne faut pas croire qu'elles vont faire le bonheur. » L'abbé La Mennais, un socialiste, dénonce la démagogie de l'époque dans un discours : « En leur donnant des espoirs, vous leur donnez des illusions et cela va finir par un carnage ». Il avait raison. Les gens n'étaient donc pas si naïfs qu'on veut le croire. Le même abbé soutenait d'ailleurs que la liberté donne le droit au plus fort d'opprimer, et que seules les lois libèrent l'homme. C'est une idée fondatrice de notre siècle et je m'y retrouve totalement. Cette réflexion sur la liberté n'a pas vieilli.

Finalement obligé de vous plonger dans la réalité complexe du romantisme, quelle impression vous a-t-il laissée ?

Au départ, cela m'a paru étranger et, ensuite, singulièrement proche. J'ai lu des choses qui me paraissent d'une actualité brûlante. Le romantisme, on le dit rarement, est né d'abord en Allemagne d'une révolte nationaliste contre Napoléon, l'envahisseur étranger. En France, il est porté peu glorieusement par une jeunesse privée de guerre, mais confrontée aux souvenirs des anciens qui lui parlent de l'Empereur et de ses campagnes. Cela me choque que des carnages puissent engendrer quelque chose d'aussi beau que le romantisme. On a passé beaucoup de temps à essayer de tuer le mythe romantique, et pourtant il est toujours là. Le romantisme est sans doute une pensée profondément ancrée dans la mentalité humaine.



La barbe.

In *Tableau de Paris*, Paris, ca. 1853



In *Tableau de Paris*, Paris, ca. 1853



Chapitre Huit

Le créateur et ses créatures

Le temps de l'étude n'est pas celui de l'imagination mais il lui dicte ses conditions. Dans la littérature et la peinture du XIX^e, Yslaire a trouvé un réalisme tour à tour ironique et cru. Dans la mélancolie du romantisme, il a reconnu des accents familiers. Cette assise apportée par l'histoire et l'art conforte le ton de la série. De la fréquentation d'un siècle complexe, glauque et raffiné à la fois, balançant entre idéalisme et cynisme, naissent des personnages pareillement ambivalents, tirés vers les extrêmes. Ils portent en eux le trouble de leur époque et des révolutions qui montent. Mais le fouillis des objets, des ciels et des rues contient aussi leurs tourments et leurs aspirations. L'histoire a fait ces personnages. Ils feront l'histoire de *Sambre*... Sauf qu'une genèse n'est jamais aussi simple. À posteriori, on peut bien recomposer une logique et une chronologie. Ces explications n'auront jamais valeur de mode d'emploi. Il faut faire avec la confusion et les contradictions. Au commencement, Yslaire a défini un cadre et l'a peuplé. Quand un nouveau personnage apparaît, c'est que lui, le créateur, éprouve un manque frustrant ou un ennui naissant. Dans le même temps, la réalité du XIX^e siècle impose ses figures. Toutes, Yslaire va les habiter, non pour les agiter comme des marionnettes mais pour respecter sans préférence leurs vérités. Le pervers à égalité avec sa victime, l'étudiant comme le policier, le peintre pas plus que sa maîtresse mais... la désobéissante Julie bien davantage que ce Bernard auquel il a donné son nom. C'est un des irréductibles mystères qui lient le créateur et ses créatures.



Comment le travail de documentation, se transforme-t-il en processus créatif?
Yslaïre : j'imagine d'abord un personnage dans une époque et quelques grandes lignes de force. Les lignes de force sont impressionnistes. Ce sont des sentiments et des émotions, ce que doit évoquer le personnage. En fonction de cela mais sans très bien savoir ce que je cherche, je commence à lire. À un moment, mon cerveau photographie quelque chose. Si l'idée tient plus de trois jours, elle est bonne. Je n'ai jamais lu un bouquin de A à Z, mais je le feuillette dans tous les sens une dizaine de fois. À la fin, je dois l'avoir lu trois fois. La documentation doit sans cesse être revisitée par différentes portes d'accès. La première fois, on découvre quelque chose sur les calèches, la deuxième la manière dont les volets se fermaient au rez-de-chaussée d'une maison dans une ruelle de Paris...

Il est important de savoir comment se ferment des volets pour construire l'histoire de Sambre?

Il y a des tas de choses qu'on n'invente pas. Si la documentation disparaît, on en arrive vite à un dialogue entre amoureux face à face dans une pièce blanche. L'un soupire « je t'aime » et l'autre répond « toi aussi, tu es beau ». Dans un film de Bertrand Tavernier, un personnage dit : « ce qui est bien, c'est qu'ils ne pensent qu'à ça mais qu'ils disent autre chose ». Les gens ne parlent pas directement de leurs sentiments, c'est presque une règle. Les grandes scènes d'amour sont toujours construites autour d'anecdotes périphériques. On vit une belle histoire d'amour par « l'extérieur », dans une forme de métaphore. La documentation trouve alors tout son sens. Des volets ouverts ou fermés peuvent avoir une importance majeure, et la véracité du volet donnera une couleur particulière à la séquence. Le but est d'éviter le cliché, de pousser à croire que cette histoire est unique en son genre. L'intention n'est pas de montrer la vérité - elle n'existe pas, on le sait bien - mais de la mettre en scène.



« Pour traduire graphiquement la fleur fanée qu'est devenue Olympe, on fait appel au souvenir des femmes vues sur les plages. Celles dont on se dit qu'elles font partie de l'univers féminin mais qu'elles sont bien éloignées de notre désir, qu'elles suscitent par moment, c'est cruel de le dire, le dégoût. En même temps pourtant, Olympe devait rester attractive. La trouvaille fut, bêtement, de lui mettre des grains de beauté. Cela m'a fait beaucoup de bien de penser à cela. Ce n'était pas évident de pointer le doigt dessus car, en dessin, on est quand même dans une certaine synthèse. »

Dans votre volonté d'arrimer l'histoire des Sambre à l'Histoire du siècle, vous auriez pu utiliser des personnages célèbres. Vous n'avez pas eu cette tentation?

Non. Je me suis concentré sur la vérité des personnages du tome I. Le but n'était pas de m'arranger pour qu'ils croisent des personnalités célèbres. Cela se passe dans *Alix*, mais je ne crois pas que dans la vie on rencontre souvent des gens fameux. Lamartine fréquentait des salons comme celui d'Olympe de Castelbalac. On aurait pu l'y retrouver, mais je trouve pédant ce genre de réalisme historique. Plutôt que les grands bourgeois au pouvoir, je préférerais montrer les vrais acteurs de la révolution de 1848, c'est-à-dire les mouvements estudiantins, les sociétés secrètes et les artistes. Tous sont présents via un personnage. Mais la révolution elle-même n'est jamais pour moi que le décor expressionniste des sentiments de Bernard et Julie. Ce qui m'a intéressé, c'est d'y trouver de quoi incarner les états d'âme de Bernard et Julie. N'importe quelle période recèle des éléments intéressants pour le raconteur d'histoires.

Cette mise en parallèle entre les sentiments des personnages et la révolution de 1848 était-elle inscrite dans votre projet initial?

J'ai toujours voulu marier l'eau et le feu, les vues très générales et une observation du plus intime. J'aime ce paradoxe de l'immense et du particulier. De très grands films sont basés sur cette logique. Je me suis d'ailleurs empressé d'analyser les ficelles de David Lean, le réalisateur de *Lawrence d'Arabie* et *Docteur Jivago*. On ne s'identifie pas à la révolution mais à un personnage qui, lui, peut figurer toute une classe de la population.



L'eau et le feu...

Le Livre des transformations... Si Yslane a été marqué par les écrits de Freud, le Yi King, ou Livre des transformations, cher au taoïsme, a été l'autre grande révolution spirituelle de sa vie. Il s'y est initié dans les années soixante-dix, au moment où l'Occident a commencé à fuir sa propre culture pour s'intéresser à l'Orient. « La première chose qu'il met en valeur, c'est le culte du hasard. Le Yi King est fondé sur une idée simple et bien chinoise : s'il fallait passer son temps à évaluer toutes les possibilités avant de prendre une décision, on n'agirait jamais. Par conséquent, l'homme sage n'est pas celui qui essaie de contrôler ses choix, mais celui qui fait confiance au hasard. » Le Yi King postule l'existence constante du bien et du mal. L'un fait naître l'autre. « D'une certaine manière, c'est l'opposé de mon éducation catholique. J'ai appris grâce à lui à trouver dans l'Histoire un sens plus paradoxal (puisque l'un est fondé sur l'équilibre du Ying et du Yang), mais plus capable d'expliquer le monde dans lequel je vivais. »

La difficulté est de le rendre vivant par lui-même, d'éviter qu'il ne soit que l'image de la bourgeoisie, par exemple. Dans un autre ordre, Le Parrain de Francis Ford Coppola acquiert sa dimension épique en donnant une certaine vision de l'Amérique. Chaque personnage représente une part de l'Amérique mais possède une humanité unique. On peut s'identifier à eux et, en même temps, garder une distance : « attention, c'est pas moi, c'est eux ».

On pourrait rapprocher cette thématique de l'opposition entre les inconscients individuel et collectif.

L'inconscient collectif me paraît aussi crédible que l'inconscient individuel. Ils sont peut-être liés comme les deux faces d'une même pièce. Entre Freud et Jung, qui se sont disputés d'ailleurs, je n'arrive pas à choisir. Je suis réellement convaincu que les foules sont animées par des motifs inconscients. À certains moments de l'Histoire, tout le monde s'agite en même temps. Comment expliquer qu'en 1848, il y a la révolution en France mais aussi en Allemagne et en Autriche ? Pourquoi en 1914 tout le monde part à la guerre avec plaisir ? Ce qui se passe avant la Seconde Guerre mondiale est également éloquent. Dans un monde en transformation, des peuples vont vers la dictature. La moitié de l'Europe suit ce chemin. Personne n'échappe à l'Histoire. Nous en faisons tous partie. Dans mon récit, l'histoire brise le côté « vase clos » de la psychanalyse.

Pourriez-vous mettre en correspondance vos personnages et les classes sociales qu'ils symbolisent ?

Olympe est la nouvelle bourgeoisie arrivée au pouvoir en 1830 avec Louis Philippe. Elle représente aussi bien Lamartine que toute l'intelligentsia de l'opposition qui réclame de nouveau le pouvoir. Valdieu rappelle les vieux révolutionnaires de 1830, les vrais. Les étudiants, qui restent une élite intellectuelle, sont l'avenir révolutionnaire. Ils préfigurent les révolutionnaires de 1870, les vrais communistes. Rodolphe en fait partie. Julie sort du peuple, cette masse constituée des exclus du pouvoir. Bernard, c'est la bourgeoisie de province, elle aussi exclue du pouvoir car tout se passe à Paris. Guizot est un agent de ce pouvoir. Le vicar est un reliquat de la bourgeoisie sous Louis XVIII. Voilà les grands acteurs qui vont jouer le drame de 1848.

Rodolphe est faussement idéaliste et réellement manipulateur ?

On ne peut être révolutionnaire et sympathique sous peine de très vite disparaître. J'ai essayé de faire un portrait de révolutionnaire plus large que celui de 1848. Un révolutionnaire conteste l'ordre établi, mais rien ne prouve qu'au pouvoir il ferait mieux ou plus juste. Son énergie, il la tire de l'opposition, du fait d'être contre. Nécessairement il sera un agitateur, et pour agiter il doit manipuler. Je ne pense pas qu'on puisse faire de la politique sans être manipulateur. Rodolphe est assoiffé de pouvoir mais il a un idéal.



« J'avais beaucoup hésité sur la manière de traiter cette planche, et j'ai finalement opté pour aller vers l'essentiel, en dessinant le moins possible par case, avec des cadrages excessivement courts pour traduire la violence de la scène, pour me concentrer sur la sixième case qui se révèle emblématique. Elle traduit l'idée romantique du personnage qui, mis à nu, croche ses tripes. Dans Sambre, le va-et-vient de l'intérieur à l'extérieur a toujours du sens. Julie s'accroche déjà à la liberté en empaillant des grilles dont les pointes pourraient symboliquement la tuer. »



La Liberté de 1830

La liberté guidant le peuple

Eugène Delacroix a 33 ans lorsqu'il peint, en 1830, *La liberté guidant le peuple*. Ce tableau de grande taille (260 cm X 325 cm) met en scène un épisode des « Trois Glorieuses » du mois de juillet, durant lesquelles la bourgeoisie parisienne cravacha et exploita la colère des étudiants et des propriétaires contre la monarchie de Charles X. Contrairement à Honoré Daumier, Delacroix ne participa pas activement aux événements. Néanmoins, avec cette œuvre, il témoigne de sa volonté de s'inscrire dans l'histoire politique de son pays. Au-delà de l'intention propagandiste qui l'anime, le tableau constitue sans doute (n'oublions pas Goya) la première composition politique de la peinture moderne. À la manière des « classiques », Delacroix le romantique étudia la figure de la femme au drapeau en dessinant son corps nu qu'il recouvra ensuite du drapé de la Liberté. Un procédé de dessin qu'applique encore Ysaïre. Lors de la présentation de la toile en 1831, *Le Journal des artistes* estima que Delacroix faisait l'apologie de la « canaille » en prenant pour modèle féminin une « poissarde » et en donnant aux insurgés des « têtes de cour d'assises ».



« C'est la première vision que Valdieu a du visage de Julie. Il « voit » son tableau et cède. Sans cela, il ne l'aurait jamais fait car il est profondément misanthrope. Je voulais que cette case suggère un tableau et plein d'autres choses. J'ai rapproché le cadrage car il fallait que Valdieu soit « flashé » par les yeux rouges. Ce peintre est obsédé par un tableau qui représenterait la liberté de 1848 qui, pour lui, doit être une nouvelle femme du peuple destinée à surgir, à s'élever. La grille avait quelque chose relevant de l'oppression. La liberté était d'abord une victime qui avait été sacrifiée en 1830. Son regard devrait exprimer sa détermination, sa haine, sa revanche, sa volonté de rédemption. On peut le définir de plusieurs manières... »

Il croit à ses valeurs. Il voit clairement où il est possible d'agir. À cet égard, il est un bon révolutionnaire, imperméable au jeu de Valdieu. Le peintre est désespéré. Il n'y croit plus. Sa seule révolution est désormais celle de l'art. Il a abandonné le combat politique.

Le passé politique d'Egon Valdieu n'est pas très perceptible.

C'est vrai. Il n'en reste que quelques gouttes de décantation mais, pour comprendre leurs rapports, j'ai écrit des dizaines de pages de dialogues entre Rodolphe et Valdieu. Le peintre a défendu un idéal. Son admiration pour *La Liberté de 1830* de Delacroix n'est pas seulement artistique. Mais il n'a pas digéré le camouflet d'une révolution véritablement

confisquée par Louis-Philippe. Valdieu aurait voulu en être. Il a sans doute participé aux barricades de 1834, épisode que l'Histoire a très peu retenu. Après cela, il s'oriente vers une révolution artistique, elle-même déjà un peu foutue car la maladie et des problèmes personnels le rongent. En fait, à quarante ans, il n'a plus l'âge de croire.

Avant tout, Valdieu est un peintre, ce qui a dû vous interpellier. Valdieu est en effet issu de tout ce que j'ai lu sur la peinture. La réalité du peintre à l'époque est de faire des portraits, des portraits idéalisés. Delacroix n'est pas encore reconnu. Ingres triomphe. Je me suis intéressé à Chassériau. Considéré aujourd'hui comme un classique, il a vécu la tentation romantique sans la pousser jusqu'au bout. Il représente un intermédiaire. Chassériau a effectivement rencontré une demi-mondaine, Alice Osy. Je me suis inspiré de leurs rapports. Elle m'a intrigué parce qu'elle est la seule jolie demi-mondaine de l'époque. Pour une fois, une beauté d'alors nous parle. Les critères n'étaient pas les mêmes, mais on a conservé une photographie et Chassériau l'a peinte. La photographie et la peinture sont à peu près équivalentes au niveau esthétique, ce qui est exceptionnel.

Avez-vous créé Valdieu à votre image?

Valdieu m'apparaît proche par moments mais j'y retrouve aussi des gens que j'ai rencontrés. Sa violence, je ne suis pas sûr de l'avoir, pas comme cela en tout cas. J'ai un autre type de violence. Je ne me crois pas aussi cru que lui. Je ne pense pas avoir un tel dégoût. Le portrait ne m'intéresse toujours pas. En fait, *Le chef-d'œuvre inachevé* de Balzac m'a beaucoup nourri pour cette part du personnage. Valdieu est un peintre maudit. Son nom ne traversera pas l'histoire. Bien sûr, en tant que dessinateur, la difficulté à se situer dans son siècle a pour moi un intérêt immédiat.

Quel serait le chef-d'œuvre qu'il rêve d'achever?

Valdieu s'est engagé sur le chemin de la peinture naturaliste. Il oppose son réalisme au romantisme de Delacroix. Son idéal esthétique est de réussir des portraits plus vrais que nature, mais où tout le romantisme, toute l'expression passeraient par les yeux. Il torture ses modèles pour faire ressortir le regard.

Honoré de Balzac

Le chef-d'œuvre inachevé

Cette courte nouvelle, rédigée par Balzac en 1837, se situe au XVIII^e siècle dans un studio de la rue des Grands Augustins à Paris. Elle met en scène Frenhofer, un peintre âgé, qui fut le meilleur de sa génération. Il révèle à Pourbus et Poussin, deux de ses fervents admirateurs, qu'il travaille depuis des années sur une mystérieuse peinture. Ces deux hommes incitent Frenhofer à leur montrer ce « chef-d'œuvre inachevé ». Ils ne découvrent alors qu'un faisceau de lignes et de couches de peinture. Œuvre d'un dérangé, perfectionnisme menant dans une impasse ou artiste retrouvant les joies du dessin enfantin, chacun peut en tirer sa leçon. Cette nouvelle fascina Picasso qui l'illustra en 1927 et lousa, dans les années 50, la maison dans laquelle était censée se dérouler la nouvelle de Balzac. En 1991, Jacques Rivette s'inspira de ce texte pour réaliser *La belle noiseuse* (avec Michel Piccoli, Jane Birkin et Emmanuelle Béart) qui remporta le grand prix du jury au festival de Cannes.

Quand il tombe sur Julie, il est instantanément persuadé qu'elle est appelée à devenir « son » chef-d'œuvre. Il tient sa revanche sur Delacroix qui a peint sa maîtresse, Olympe de Castelbalaç, dans *La Liberté de 1830*. Tout le monde parle de ce tableau mais personne ne l'a vu. Il a été enlevé par Louis-Philippe qui l'a enfermé dans un musée. Valdieu est un ambitieux. Il veut être LE peintre de la révolution qui se prépare. Il aurait aimé peindre Olympe en 1830, il n'a pas pu. Il fera le portrait de Julie en 1848. Valdieu n'a pas le moindre amour pour son modèle. Julie n'est qu'un fantasme, et un fantasme trop proche de lui pour qu'il réussisse à le peindre.

Pourquoi Julie lui donne-t-elle le sentiment qu'il touche au tableau qu'il poursuit?

Julie incarne la révolution pour le peintre. Elle a les yeux rouges et il y lit l'écho du drapeau rouge. Toute sa révolte est symboliquement représentée par ces yeux. Il est fasciné par ce mystère qu'il ne peut décrire avec des mots. Une métaphore n'est intéressante qu'à cette condition. Dire que Julie a des yeux rouges comme la révolution, comme le sang, comme l'amour, ce serait lourd. Il faut l'éviter à tout prix. Sans le formuler, Valdieu tente de dessiner ce regard sans que ce soit plat, banal, évident...

On rejoint ainsi la fascination de *La Guerre des yeux* mais on s'éloigne des pistes données par la documentation.

Pas du tout. On est en 1848, cela fait huit, neuf ans que Daguerre a fait reconnaître la photographie. Le daguerréotype pose un problème à tous les peintres. Il permet en effet une reproduction parfaitement juste de la nature... sauf pour les yeux! Huit minutes de temps de pose, c'est tellement long que les yeux s'ouvrent et se ferment à plusieurs reprises. Sur ces premières photographies, le regard est toujours flou. Croyant tenir leur revanche, les peintres affirmaient que la photographie, incapable de représenter les yeux, n'avait aucun avenir. Sans le regard, le portrait photographique était vide, pratiquement mort. Les peintres vont donc s'engouffrer dans cette faille et travailler au maximum les yeux et le regard.



« Pour la tête du vicair, je m'inspire du visage de Christian Darasse, en l'épaississant et en lui rajoutant, entre autres, une petite barbe. Curieusement, chaque fois que je dessine le vicair, j'entends la voix de Christian. C'était toute une réflexion sur la folie. C'est facile de faire le personnage avec un entonnoir sur la tête et qui dit n'importe quoi. Je voulais un fou beaucoup plus humain et que, à travers son délire, il dise des choses tout à fait vraies et touchantes. À ce moment-là, j'avais déjà l'impression que les fous étaient beaucoup plus proches de nous qu'on ne l'imagine. »

Peut-on créer un personnage de peintre sans qu'il devienne une sorte de porte-parole esthétique?

Comment parler d'un peintre et de ses obsessions quand on dessine soi-même? Le risque est d'oublier qu'il s'agit d'un personnage et de parler à la première personne, ce qui est toujours une mauvaise chose. Le personnage doit avoir sa propre cohérence et se raconter. Si on parle à la première personne dans une BD, on se perd facilement dans des méandres intérieurs et on perd son lecteur. C'est d'autant plus dangereux qu'en l'occurrence, Egon Valdieu soulève des problèmes esthétiques dont je n'avais pas la solution. Ses questions étaient sans doute trop proches de celles que je me posais. Il était fatal que je m'y perde. Dans l'écriture, ce fut un grand moment de blocage.

Il n'est pas plus simple de comprendre de l'intérieur un personnage de peintre quand on est soi-même du métier?

Honnêtement, je me suis senti aussi proche du Vicair ou de Julie que de Valdieu. Le but n'est pas d'écrire une autobiographie, on en aurait vite fait le tour.

L'appellation « réalisme » commence à être utilisée pour caractériser la peinture de Gustave Courbet (1819-1877). Celui-ci s'écarterait des grands sujets bibliques et mythologiques pour privilégier des scènes contemporaines de la vie courante. Toutes les classes sociales sont représentées. L'artiste refusait pourtant l'étiquette « réaliste » et résumait sa démarche de manière claire : « Être à même de traduire les usages, les idées, l'aspect de son époque, selon son appréciation, être non seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but. » Ses œuvres les plus connues sont *L'Atelier du peintre* et *Un enterrement à Ornans*.





Le plaisir de raconter une histoire est aussi celui d'investir chaque personnage, d'endosser son costume et d'accepter de vivre selon ses postulats de départ. Entrer dans la peau d'un pédophile est effrayant et pourtant, tous les romanciers le confirment, il y a une certaine fascination pour l'autre, même monstrueux. C'est passionnant de se soumettre à la logique du Vicaire, un homme de soixante ans. Mais Julie est sans doute le personnage dont je me sens le plus proche, celui qui prend le plus de place, celui qui traverse tous les épisodes. Je m'y retrouve et pourtant elle est une femme, complexe de surcroît. Elle a le désir d'être femme sans être mère. J'explore là un pan de la féminité qui me semble original. De tous, Bernard m'est le plus étranger. C'est probablement pour cette raison que, plus tard, je choisirai de le faire mourir.

Le Vicaire est un personnage terrible. De quelle ombre sort-il ?

Au XIX^e, on ramassait dans la ville les enfants abandonnés pour les revendre. Avant que ce ne soit tristement d'actualité en Belgique, j'ai lu des tas de choses sur la traite des enfants et sur les réseaux de pédophiles. D'après ces documents d'époque, la figure récurrente de ce type de trafic était l'antiquaire. La profession est une belle couverture sociale. Les antiquaires sont aussi des receleurs. Liés à tous les milieux, ils reçoivent des informations et des biens venant de la pègre et les revendent aux bourgeois. Ce genre de témoignage est du pain béni pour un raconteur d'histoires.



« C'est une des séquences que je préfère d'un point de vue quasi psychanalytique, mais si l'affaire Dutroux avait déjà éclaté, je n'aurais certainement pas osé la dessiner. Je l'écris, cela vient tout seul mais je ne sais pas d'où cela vient. Quand c'est le cas, je suis d'autant plus intrigué et même attaché à l'idée. Ces petits trucs là donnent envie de raconter des histoires. Dans un film qui leur a plu, les gens ne vont jamais retenir l'ensemble du film mais une ou deux séquences qui les ont marqués. »



« Cette chose correspond à un tournant psychanalytique pour moi. Je fais un lapsus en parlant à quelqu'un de cette chose. Je ne dis pas « cafards » mais « cadavres dans sa tête ». Je l'ai dessiné et ce n'est qu'après coup que j'ai compris ce que cela évoquait. Comme quoi, il y a des séquences que l'on dessine, que l'on ressent, mais sur lesquelles on est incapable de mettre des mots. Il est vrai que les insectes nous rappellent qu'un jour ils nous boufferont dans le cercueil. »

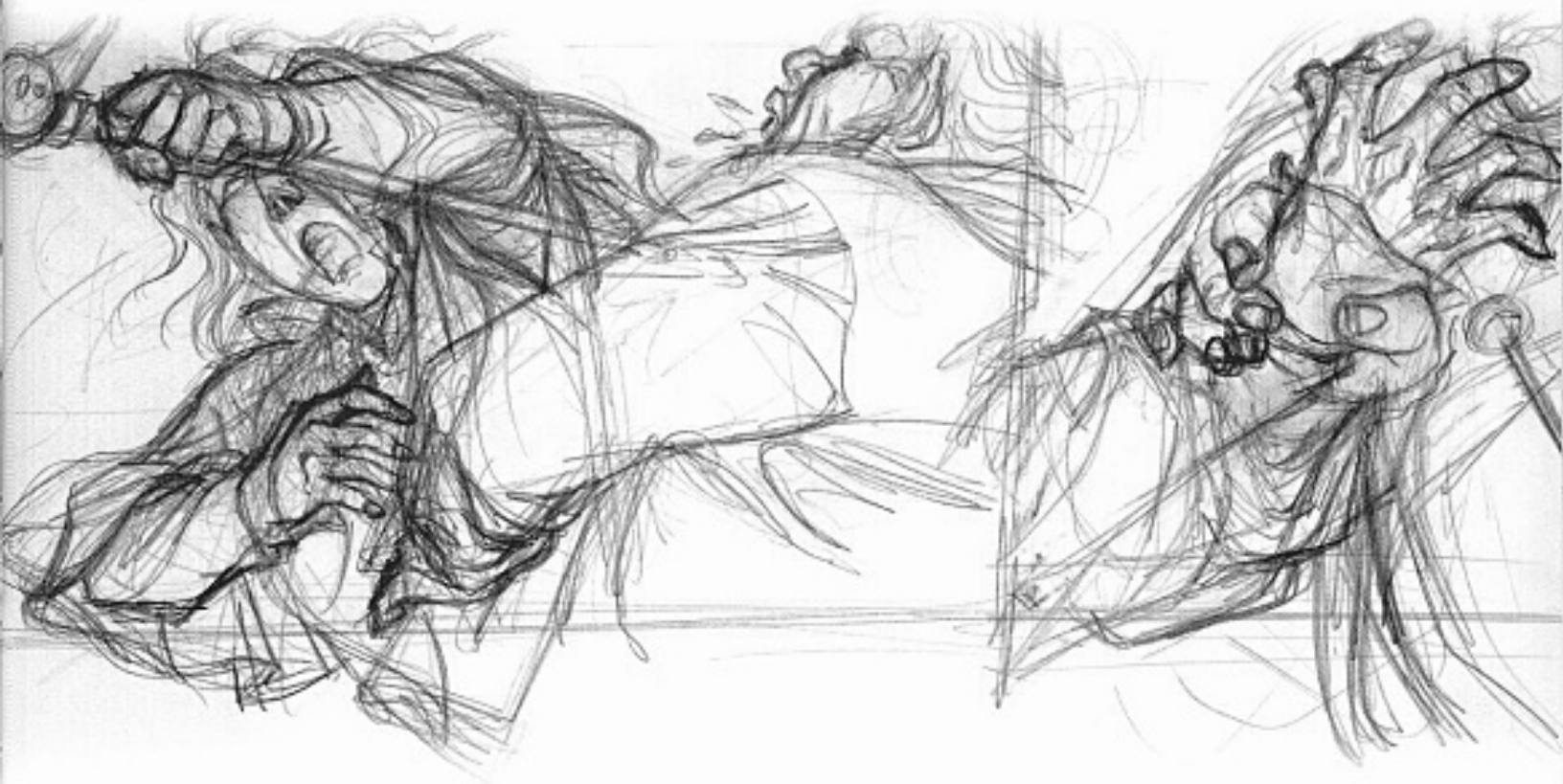
Le Vicaire est monstrueux, dément et pourtant touchant.

La frontière entre la folie et la normalité est très fragile. Un traumatisme ou une douleur peuvent vous la faire franchir, parfois sans espoir de retour. Dans son cas, une histoire d'amour l'a sans doute fait basculer. Mais son délire est aussi très construit et prend des apparences de vérité. Son surnom de « Vicaire » n'a rien à voir avec la religion catholique. Dans sa première définition, un vicaire est alors un contremaître d'usine. On l'appelait ainsi parce qu'au sens large, il ramenait la morale auprès des ouvriers. J'avais trouvé ce terme intéressant qui, du coup, m'a inspiré ses prières délirantes, très probablement sorties de mon enfance. Le latin s'imposait pour rester fidèle à l'époque. Il ajoutait en plus une forme de mystère.



Comment fait-on pour investir de l'intérieur la vie de la gamine sans doute victime du Vicaire ?

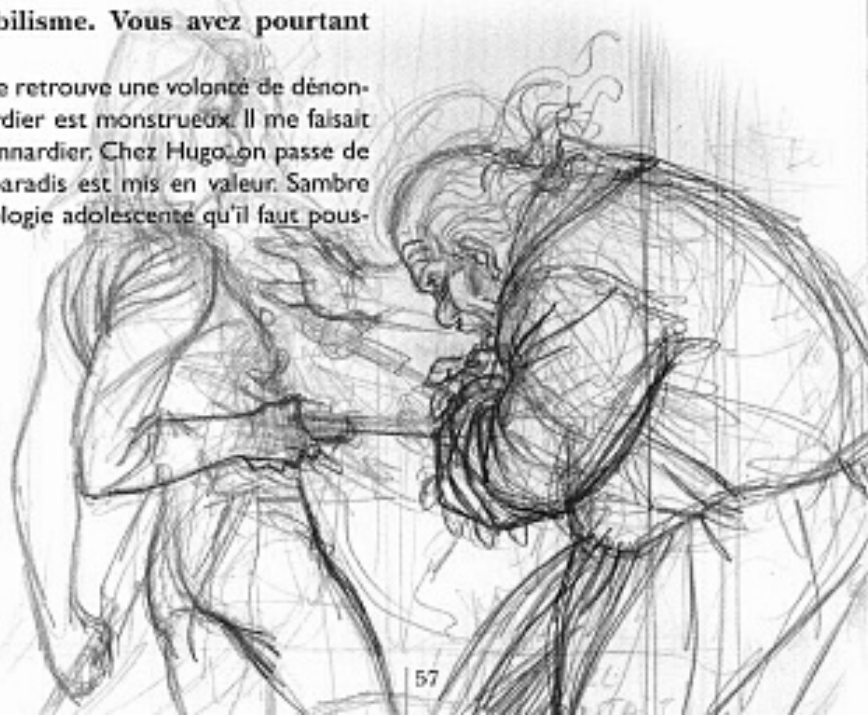
C'est une énigme incompréhensible. Je ne suis pas tombé dans le mysticisme et je ne prétends pas avoir vécu des vies antérieures, mais cela pourrait y faire penser.

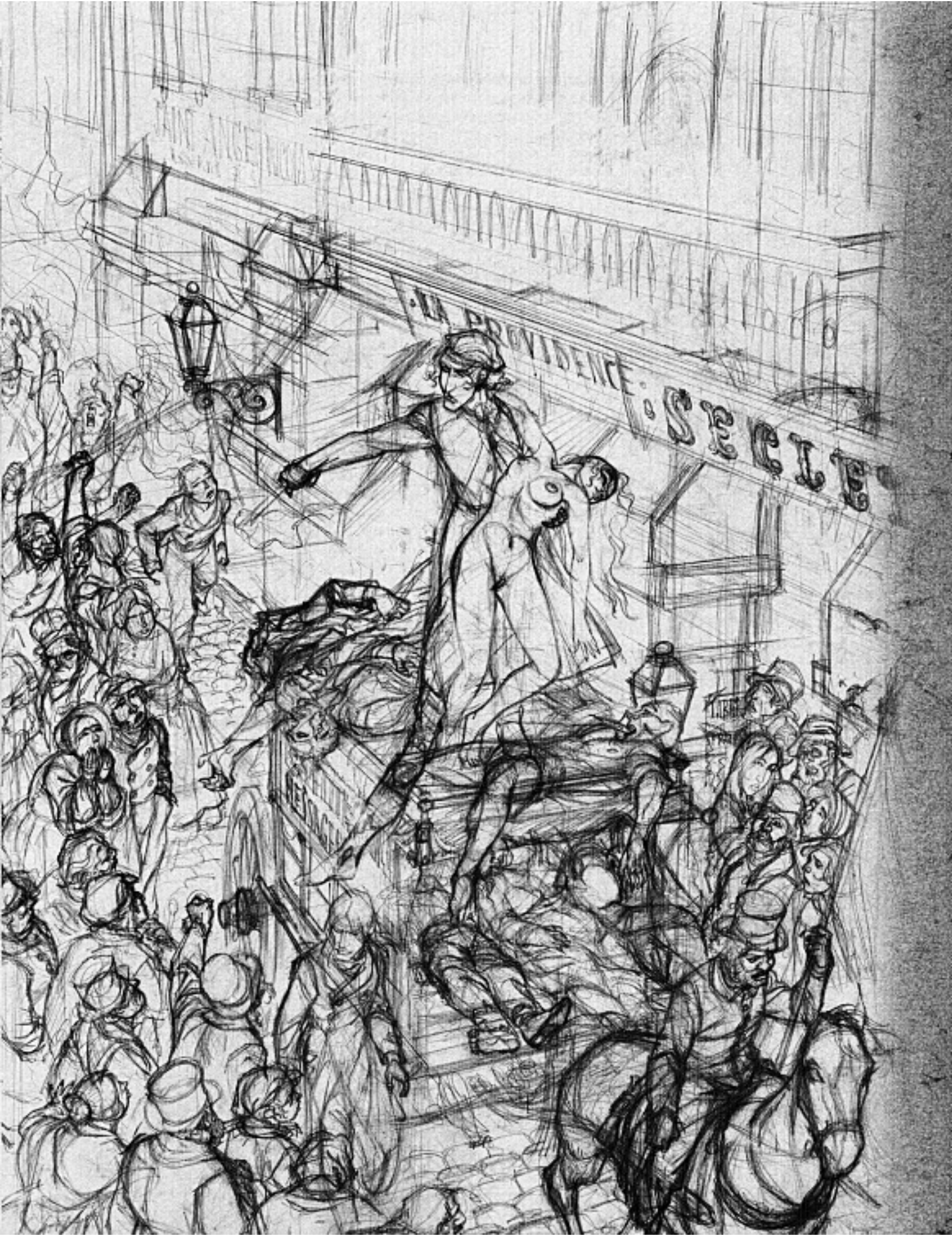


On se connecte à quelque chose d'étranger et qui pourtant semble tout à fait naturel, comme si on l'avait déjà vécu. J'imagine cette petite fille et je la vois, je la sens vivre, je comprends son rapport avec le Vicaire. Son existence est dure et la mener par procuration est douloureux par moments. Je suis conscient qu'elle a une forme de perversité dérangeante. J'ai lu beaucoup de choses sur la prostitution dans les bas-fonds de Paris. Je n'ai pas pu tout mettre tant la réalité de l'époque est glauque.

Le romantisme est sombre mais sans misérabilisme. Vous avez pourtant voulu cette séquence trouble.

J'ai une passion pour *Les Misérables* de Victor Hugo où se retrouve une volonté de dénonciation d'une certaine misère. Le personnage de Ténardier est monstrueux. Il me faisait peur quand j'étais petit. Le Vicaire n'est pas pire que Ténardier. Chez Hugo, on passe de l'enfer au paradis, et plus l'enfer est montré, plus le paradis est mis en valeur. Sambre appartient à ce registre de l'exacerbé. C'est une mythologie adolescente qu'il faut pousser toujours plus loin, jusqu'au bout.





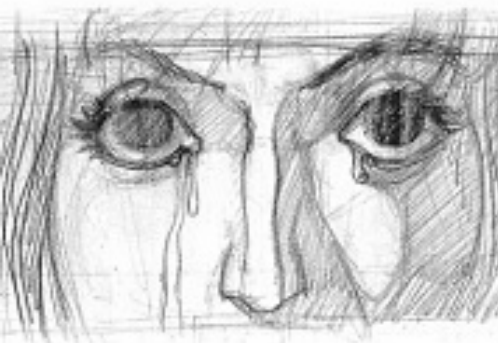
Chapitre Neuf

Fidélité et nouveaux thèmes

Paris grouille de personnages et chacun va vers sa destinée. La tête d'Yslaire fourmille de tous ces possibles. Lentement, il s'approprie l'univers de *Sambre* et, pour se rassurer ou peut-être parce que s'élabore ce qui deviendra sa méthode, il en explore tous les recoins. Sur le papier, deux cents pages s'écrivent, de scènes sans cesse recommencées, de pistes abandonnées à peine tracées, de dialogues longs comme un acte de théâtre. Il va jusqu'à sonder la sexualité cachée des protagonistes. L'auteur a besoin de cette connaissance secrète et encyclopédique à la fois. Tout ce qui est dit ou montré dans une case doit être l'expression d'une vérité profonde ou générale. À ce stade, l'histoire des *Sambre* n'est plus tout à fait une invention mais pratiquement une découverte archéologique. Elle existait, elle est authentique, elle demandait à être exhumée. Le dessinateur aussi étrenne une nouvelle manière qui, par un montage de dessins indépendants, recompose sur la planche l'ordonnance des cases. Tous ces travaux, avec leurs errements et leurs doutes, aideront surtout les tomes 3 et 4. En attendant, *Je sais que tu viendras...* est enseveli sous sa trop abondante matière. Incapable de trancher, Yslaire écoute des co-scénaristes éventuels mais *Sambre* lui est désormais trop intime pour être partagé. Les albums de *Sambre* seront toujours trop courts. Ses thèmes fondamentaux, Yslaire les creuse et les étoffe sans cesse. Enfermement social, condamnation familiale, poids de l'histoire, transmission à travers les générations... On ne quitte pas la notion de liberté individuelle. Notre vie nous appartient-elle? Rituellement reposée, la question résonne dans toute la fin de ce cycle entre fidélité et nouveaux thèmes.

Le travail de documentation est fait et des personnages s'en sont dégagés. Mais dans quel état d'esprit abordez-vous le scénario proprement dit?

Ysaïre : à l'exception de mes débuts avec Brouyère, j'avais jusqu'à *Sambre* travaillé sur mes propres histoires. De plus, tout au long du premier tome et des 12 premières planches avec Balac, je m'étais de plus en plus impliqué dans la fabrication du scénario. Au début, cela va donc assez facilement. Ensuite, je ne sais comment l'expliquer, je manque de confiance et cela devient plus difficile. C'est un moment de passage. La maladie de ma mère est de plus en plus présente. Elle perd ses mots, et moi, j'ai quelques difficultés à les trouver. Ma vie sentimentale bascule. Je fais une psychanalyse qui change ma vie. Lentement mais sûrement, j'aborde un changement profond et cela se passe dans la douleur. Concrètement, cela se traduit par de multiples séquences de scénario que je ne parviens pas à terminer. Pour *Sambre 2*, je dois écrire dans les 200 pages de scénario avec, au bout, une incapacité totale à choisir.

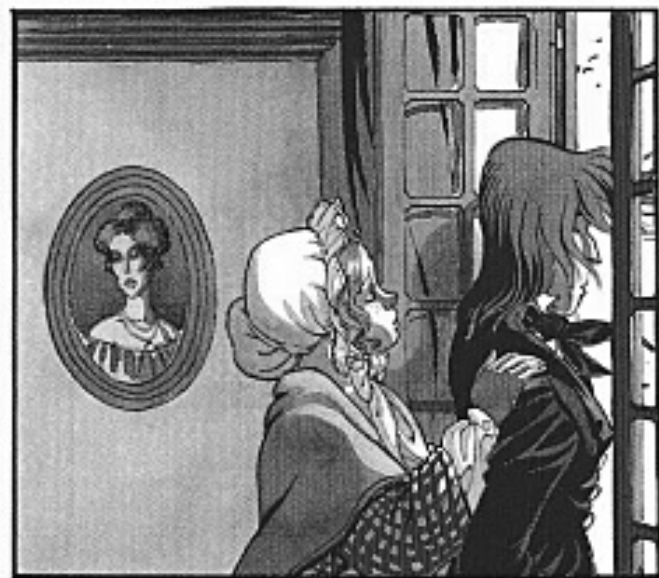


Comment sortez-vous de cette impasse?

Glenat me propose des partenariats. On me présente à Jean Dufaux. Le contact est excellent. L'homme est gentil et sain. Il comprend mes problèmes mais n'a pas envie d'entrer dans ma tête. Il propose de me présenter une ébauche. Si elle me plaisait, on continuait. Dans le cas contraire, on arrêta. Il a notamment eu l'idée de faire se rencontrer Valdieu et Victor Hugo. C'était bien, mais pas suffisamment passionnel pour *Sambre*. Je tente également quelque chose avec Frédéric Young. Je vois aussi Alain Populaire, metteur en scène de théâtre, et on parle beaucoup ensemble. Sa vision des choses m'aura énormément marquée, pas seulement au niveau narratif, mais également pictural, musical, politique.



« C'est ce qu'on appelle un bel *occident* de création. L'histoire est publiée dans « VSD », il me manque une case pour terminer la planche. Le ciel apparaît et donne un souffle, un romantisme qui fait la jonction et, surtout, le contraste avec la case de la Bastide qui suit. Les cieux font partie du cahier des charges de la série. La mère s'adresse au ciel comme s'il exprimait la colère de Hugo. Cette idée de Dieu qui est au Ciel, de l'endroit où l'on va après la mort... Mais, en bande dessinée, on prend rarement l'espace d'une page pour montrer un ciel parce que, narrativement, c'est difficile à justifier. C'est pourtant quelque chose que j'aimerais faire plus souvent. »



« Même après sa mort, la mère de Bernard reste présente. Dans Je sais que tu viendras..., avant que Bernard ne quitte la Bastide, j'utilise le portrait accroché au mur pour suggérer les pensées de Bernard au moment où Rosine s'approche de lui. »

Après l'amour et la révolution, un troisième thème apparaît quand Bernard apprend que le portrait familial où il croit se reconnaître est en fait celui de son grand-père et de son père enfant. Les Sambre se ressemblent et probablement se répètent de génération en génération.

Dès la séquence du caveau dans le premier Sambre, je sais qu'on entre dans une histoire familiale à répétition. À la fin du premier tome, je sais que Julie sera la fille présumée de Hugo Sambre. Il s'agit de construire ensuite le récit vers cette découverte suprême. Le premier album était bâti sur la question « comment tuer la mère ? ». Il faudra agencer les trois suivants pour en venir à la révélation de ses origines. Mais en fin de quatrième volume, il me semble plus intéressant de saboter tout l'édifice. Au moment où l'on comprend qu'elle est la fille de Hugo Sambre, plus personne ne peut le prouver puisque la mère de Julie est une prostituée dont il n'était certainement pas le seul client. Je n'ai trouvé cette dérobade qu'en écrivant le Sambre 4. Pour avancer, on a besoin de croire à un fil rouge, quitte à trahir cette idée au bout du compte. Je crois en effet qu'une histoire est plus riche si elle se conclut sur un mystère.

On est toujours déçu quand Ric Hochet trouve la solution. Ce qui nous tenait en haleine, c'était l'énigme.

Cette transmission d'obsessions à travers les générations, c'est un concept psychanalytique ?

C'est une idée très dangereuse pour la psychanalyse qui défend l'acquis contre l'inné. On a constaté de curieuses rimes entre les générations. La psychanalyse les explique par le phénomène d'identification. Mais quand, à deux ou trois générations d'intervalle, se reproduisent des phénomènes entre des personnes qui ne se sont jamais rencontrées, l'identification est impossible. Sambre touche à cela mais j'hésite à utiliser le terme « psychanalytique ». J'utiliserai plutôt le concept de malédiction.

Quelle est cette malédiction ?

Les Sambre ne peuvent pas aimer. Mon travail est de rendre crédible cette thèse. Je fais appel au mécanisme du destin, ressort par excellence de la tragédie. Le destin qui se reproduit de génération en génération tient en partie à l'identification, en partie à autre chose qui est peut-être génétique. Tout Sambre tourne autour de ce nœud. Il n'était évidemment pas prévu au départ mais, progressivement, il m'a obsédé. La question de la répétition est une question qui se pose d'autant plus que je suis père, maintenant. La question n'a d'ailleurs pas de réponse et, dans cette mesure-là, elle est passionnante. La suite de Sambre s'inscrit totalement dans cette réflexion.

À la fin du tome 4, vous avez pensé faire mourir Julie. Le dernier Sambre n'aurait pas eu d'enfant et le cycle se serait interrompu.

La réflexion sur la répétition transgénérationnelle serait néanmoins restée la même. Le questionnement sur « qu'est-ce qu'on répète ? » et « quelle est notre part de liberté ? » est présent dès le premier épisode. C'est une interrogation à la fois très adolescente et très profonde. Est-on déterminé par ce qu'on nous a appris ? Quelle est l'influence de la génétique dans nos choix ? Que peut-on vivre d'original et d'unique ? Tout cela reste des questions fondamentales.

Vous parlez de cette ligne de force centrale comme d'un accident heureux. À la réflexion, ce doit être effrayant de ne pas avoir contrôlé un élément tout à fait essentiel de son récit.

Quel homme peut prétendre contrôler sa vie? En scénario, il y aura toujours des sculpteurs et des impressionnistes. C'est l'oignon qu'on pèle: à chaque fois de nouvelles peaux apparaissent, mais l'oignon n'a pas changé. On va toujours vers plus de profondeur. Ce qui me semble aujourd'hui le thème essentiel des albums peut faire place à une idée encore plus fondamentale, et je me dirai qu'au fond j'ai toujours voulu en arriver là.

Au premier tome, Sambre et Julie découvraient la sexualité. Avec Olympe, Guizot, Valdieu, le deuxième album met en scène d'autres sexualités, et même la perversité avec le Vicaire.

La dimension sexuelle traverse tout *Sambre*. Je me suis interrogé sur ce que pourrait être la sexualité de mes personnages et je me suis rendu compte de la diversité des possibilités. Cette incarnation de chacun d'entre eux amène à des perversions terribles. La sexualité n'est pas un domaine simple. Comme dit Freud, en dehors de l'acte procréateur, il n'y a que des perversions. Le dessin est pour moi une pulsion de vie. Il est toujours lié à la sexualité. Je fais un dessin par envie, déjà un synonyme de désir: j'arrête de dessiner quand je n'ai plus envie. Dans le dessin, il y a la recherche d'une forme d'orgasme. Ensuite vient la petite mort.



« De grâce ! Achevez-moi... », l'ambiguïté entre la mort et le sexe se reproduit sous forme d'une phrase. « Achevez-moi », c'est achever le tableau mais aussi le tuer. Le romantisme de *Sambre*, on pourrait décider conceptuellement que c'est l'amour et la mort, mais il ne suffit pas de le décider, il faut que cela vienne naturellement tout au long du récit et, chez moi, cela vient sans effort. »

Qu'est devenue toute la matière accumulée dans les 200 pages de scénarios? Toute une part n'a pas été utilisée. J'avais notamment exploré une piste où se jouaient *Les Liaisons dangereuses* entre Olympe, Julie et Valdieu dans le rôle de Valmont. Certaines de ces pages ont servi pour le *Sambre 3* ou, avec de minuscules transformations dans une séquence du tome 4 (page 40). *La Mémoire des Sambre* réintègre des choses supprimées pour l'édition normale de *Je sais que tu viendras*. Le peintre Valdieu exprime dans ces pages sa vision des femmes, une opinion d'une effroyable misogynie. Je craignais qu'elle soit confondue avec mes propres convictions. Mais avec le recul, je trouve cela intéressant.

Dans un premier temps, vous vous étiez autocensuré?

J'avais l'impression de ne plus savoir où était la frontière entre le peintre et moi-même, et ses diatribes ralentissaient le rythme. Jean Dufaux, à qui j'avais demandé conseil, était aussi de cet avis. Il m'a expliqué que Jean Van Hamme refusait ce genre de scènes. Il était capable de les écrire mais sentait qu'elles brisaient le rythme. C'est un peu la même opposition qu'entre le cinéma américain et le cinéma français. Truffaut estimait que le premier était un train express et le second un train de montagne. Plus j'avance, plus je me sens proche de la petite voiture qui cahote. Ce sont les méandres de l'âme humaine qui me passionnent. Il y a là plus d'originalité dans cette voie que dans celle du TGV, décidément trop droite pour moi.

Quelle est votre position devant la masse des séquences inédites ou des embranchements non exploités de l'histoire des Sambre?

J'estime que cette matière inédite forme les pièces d'un puzzle. Je renonce à écrire cette histoire dans l'illusion qu'elle a une origine et une fin. J'écris des fragments d'une histoire beaucoup plus vaste qui a commencé avant Bernard Sambre. Il fait partie de la troisième génération. Ce que l'on pourrait appeler « la première période » s'inscrira dans ce que je vais dénommer « Troisième génération ». Je sais que j'écrirai des séquences qui n'auront pas leur place dans la période sur laquelle je travaille actuellement. Je suis le même processus que la mémoire. Celle-ci n'agit pas de manière





« Je suis bien dans Sambre, je connais désormais cet univers et je me permets d'échapper à l'évidence. Je fais des choses que je n'ai jamais faites jusque-là. Ces deux cases en sont un exemple. Au niveau du scénario, cela ne se dit pas, ce genre de choses, cela se dessine. C'est un effet de photocopie pour arriver à un zoom avant. Ce n'est pas du cinéma non plus, car le cinéma c'est un travelling, il y a un mouvement. En BD, on est dans une illusion. Je commence à découvrir un langage où, plutôt que de dessiner un plan différent à chaque case, je vais essayer, par moment, d'en faire un minimum. L'instant dramatique peut devenir encore plus extrême à partir du moment où l'on insiste en prenant exactement le même dessin. Photocopier est, à priori, la faute du débutant – « il ne s'est pas cassé le cul » – mais, en même temps, c'est plus fort ! »

globale mais retient de petits morceaux de passé qu'on n'arrive pas toujours à remettre ensemble. Je vais sans doute passer énormément de temps à chercher le sens qui pourrait relier ces pièces. Certaines tomberont mais la plupart serviront un jour.

On connaît à présent les difficultés liées à *Sambre 2*. Avez-vous entamé le troisième volume avec les mêmes doutes ?

Pas du tout. La vie n'est pas un long fleuve tranquille où tout s'équivaut. Il y a des moments de crise et des moments de découvertes. Pour le second album, j'ai eu besoin de retrouver ce qu'étaient les fondements d'un bon scénario. J'avais besoin de m'approprier l'univers de Sambre. Ce fut une traversée difficile. Mais dans l'accumulation de fragments d'histoires, j'ai trouvé la manière dont je fonctionnais et je m'en suis nourri pour la suite. Je n'ai pas dû recommencer cette recherche pour le troisième volume, et dans mon souvenir, le quatrième s'est écrit de manière assez aisée. C'était comme si, longtemps, j'avais dû me contraindre et que, là, je pouvais enfin me laisser aller.

Vous êtes entré dans *Je sais que tu viendras...* en vous disant que le temps de l'épopée était venu. De quelle frustration devait vous débarrasser *Sambre 3* ?
En commençant cet album, je me dis qu'on ne m'y reprendra plus. Je vais prendre mon temps et faire un chef-d'œuvre. « Faire un chef-d'œuvre », je me le dis à chaque album mais « on ne m'y reprendra plus », c'était nouveau. Pour le dessin, je veux me donner la possibilité de faire mieux que la fin du précédent. Aller vite laisse un goût d'inachevé. On a l'impression de ne pas maîtriser les choses puisqu'on est dans l'énergie de l'instant. C'est idiot car le dessin a plus de vie que lorsqu'on passe un mois sur une planche. En fait, il n'y a pas d'idéal, les deux situations ont leurs avantages. On passe sans cesse de l'une à l'autre.



« Je commence le troisième album par une page où je veux en mettre plein la vue avec une large scène du marché des Innocents, le genre de scène qui me fascinait quand je lisais Blueberry et que Giraud dessinait une gore avec



un train et des dizaines de personnages. J'avais envie de faire cela. La superproduction en BD, c'est se taper ce genre de case. La case du bal, deux planches plus loin, fut également une case de fous à réaliser. »

Quel serait votre ambition pour le scénario? Il est difficile de l'expliquer, mais on sent un changement de ton.

J'ai la volonté d'aller à l'essentiel, de supprimer les apparences. La séquence au tout début de la série où des gamins parlent de la famille Sambre (page 3 du T.1), je ne sais pas si je la ferais maintenant. J'aurais beaucoup de difficultés à passer par l'extérieur pour raconter l'intérieur. Je vais maintenant de plus en plus vers la profondeur. L'image n'est plus que le sommet de l'iceberg. Tout le troisième tome tourne autour d'une image. Un peintre, Valdieu, a la prémonition d'une image qui existera plus tard. Il traque en vain cette image sur la toile. Mais elle apparaîtra dans la réalité exactement comme il avait voulu la peindre. C'est l'image de la folie.

On trouve aussi un étrange flash-back dans le tome 3, étrange car ce rappel de l'enfance de Bernard et de Sarah n'est pas nécessaire à la progression de l'histoire.

Si Jean Van Hamme avait raconté Sambre, il aurait résumé les quatre albums en trente pages. Nous en avons déjà parlé ensemble. Pour lui, l'important, ce sont les actions. L'émotion et la psychologie d'un personnage, on les utilise au minimum. Dans Sambre, à l'inverse, ce sont les états d'âme des personnages qui font l'histoire. À la limite, il ne s'y passe pas grand-chose. D'un certain point de vue tout est inutile, mais en fait tout est guidé par un fil rouge qui n'est pas immédiatement discernable.

Chaque album est différent du précédent mais s'inscrit dans une belle continuité. Des séquences intégrées dans le tome 3 avaient été écrites pour le second volume. Des transferts semblables seront réalisés vers le quatrième. Mais *Révolution, révolution...* occupe une place à part dans l'esprit d'Yslaire. « J'avais en tête cette idée, un peu stupide, que, pour le premier album, on ne sait pas ce que l'on fait, on est dans l'émotion de la première fois, on le découvre en même temps que le lecteur. Le second tome est toujours difficile car on a peur de se répéter, il faut inventer sans faire le contraire de ce que les gens ont aimé dans le premier. Le troisième, c'est ce que je pensais à l'époque, doit en général être la confirmation. C'est un chiffre qui me paralysait un peu. Dans la chronologie des Blake & Mortimer, cela correspondait à La marque jaune, le chef d'œuvre de la série. »

Quelle est alors l'utilité cachée de la séquence ?

Elle aide à installer le temps, comme dans les trois films du Parrain de Coppola. En commençant un album, j'ai toujours l'intention d'étaler mon récit sur un mois... ou sur deux ans, si je pouvais. À chaque fois, la dose de pages d'un album ne me permet pas de mettre en scène les personnages dans leur vérité et de donner suffisamment d'espace aux événements. Les états d'âme prennent rapidement le pas sur les rebondissements et, curieusement, on revient toujours à une structure proche de celle du théâtre classique: unité de temps, de lieu et d'action. Chaque Sambre se joue en deux jours comme une pièce de théâtre. Pour éviter que cela ressemble à un accident survenu par hasard, je dois l'insérer dans une séquence temporelle, entre un lourd passé et un futur bouché. Pour Bernard, le passé est l'enfance enfuie, et tout avenir lui est interdit par sa famille.

Dans cette scène, on voit déjà les rapports entre Sarah et son jeune frère. L'oie est l'intruse indésirable et condamnée. Un rituel s'installe.

Je me suis toujours intéressé aux rituels. La tragédie est dans la répétition. Ce qui donne à la série Sambre valeur de tragédie, c'est la répétition d'éléments constitutifs de l'histoire. De manière obsessionnelle mais sous des apparences différentes, je dois reprendre des choses comme les couleurs, le souvenir perpétuel de l'enfance, la référence constante au père... La pire faute pour un fils est de répéter les erreurs de son père. Au moment de l'adolescence, cela nous apparaît de manière affolante. « Je suis moi, je suis libre » clame-t-on. Avec l'âge, on

se rend compte que les êtres qui réussissent à rompre cette répétition programmée sont des exceptions. Bernard n'y échappe pas, c'est certain. L'humanité dans son ensemble a tendance à refaire les mêmes erreurs. L'optimisme serait de considérer qu'elle bégaye...



« Dans Sambre, il y a cette impossibilité d'avoir du bleu. Mais, en même temps, je tournais autour. Dans Plus ne m'est rien... les boucles d'oreille de la mère sont bleues. Le bleu était sa couleur, et quand elle meurt il disparaît. L'enfance, le moment où tout était possible, disparaît. Dès lors, le bleu m'était interdit. »





« J'ai l'impression d'avoir réussi à faire participer tous les personnages au même mouvement, à cette élévation vers le ciel. Comment garder autant d'énergie pour chacun des personnages? Déjà dans la vie, pour imaginer que tant de gens courent vers le même but, il faut beaucoup d'optimisme. Alors, en dessin... »

Au bout du compte, *Sambre 3* ressemble à votre grande ambition de départ?

Mon rêve est de créer un album où, comme une symphonie, on monte par gradations jusqu'à la tragédie finale. C'était précisément mon vœu pour *Révolution, révolution...* J'avais une fin où Julie montait sur les barricades, boulevard des Capucines, et se faisait tuer. Faute d'espace et de temps, j'ai réorienté la fin vers le tableau. À travers Valdieu, cette direction involontaire a transformé l'album en réflexion sur l'art. Sa volonté d'atteindre un but, de réussir un chef-d'œuvre, c'était mon intention à l'entame du livre. Quelque part, je parlais de mon intention cachée. Ce sont des grands moments où les choses se superposent pour former une unité. Il y a le premier degré de l'histoire. Le lecteur est passionné. Il sent qu'elle vit. Au second niveau, il se rend compte de la réflexion de l'ensemble et de la profondeur des personnages. Au-dessus de ces couches, il y a un auteur qui se pose des questions sur son travail. Il y a des moments où l'on trouve dans sa propre création une forme de dialectique personnelle. Comme le tableau de Valdieu, ce troisième album a quelque chose d'inachevé et, en même temps, de très réussi.

Le tableau de Valdieu est parachevé, mais dans le sang et par Bernard.

J'ai longuement hésité. Je ne savais pas si ce serait Valdieu ou Bernard qui, de son sang, rougirait le regard de Julie. Au départ, le modèle tuait Valdieu qui, mourant, achevait son

tableau. J'ai fait le choix que Valdieu ne le termine jamais. Seul Bernard pouvait le faire. On n'arrive pas au bout de son œuvre car une œuvre achevée est une œuvre morte.

Avez-vous de nouveaux objectifs en commençant *Sambre 4*?

C'est la fin de la symphonie évoquée précédemment, celle que je voulais placer dans le troisième volume. *Faut-il que nous mourions ensemble...* est l'album obligatoire puisqu'il est l'achèvement, avec tout ce que cette notion peut avoir de dégoûtant. C'est la pièce musicale qui, comme le *Requiem* allemand de Brahms, n'arrête pas de finir. Dans le troisième tome, on avait la tension de cette foule qui monte vers la barricade, vers le haut. Le tome 4, c'est la descente, la désillusion. Forcément, cela a quelque chose de moins « chef-d'œuvre ».

Le tome 4 commence par un autre flash-back qui n'a pas non plus de raison absolue d'exister.

En général, un scénariste use d'un flash-back pour éviter le côté artificiel de personnages qui parlent de leur passé. Ici, c'est tout à fait autre chose. C'est un flash-back émotionnel, en plus un flash-back de Bernard alors qu'à la page suivante, se retrouve Julie qui ne peut avoir le même souvenir. Elle n'est pas rationnelle mais j'aime bien cette entrée en matière. Après la fin ample du troisième tome, cette séquence permet de commencer dans l'infiniment petit, comme si on regardait par le trou de la serrure. Par les persiennes, on découvre juste un petit peu de souffrance et du rouge...

Au moment des 30 ans des éditions Glénat, paraît une version complétée du tome 4. En quoi ces ajouts nourrissent-ils la tragédie des *Sambre* ?

Les quatre premières planches resituent *La Guerre des yeux*. Ce qu'en dit Bernard fait comprendre au lecteur qu'il en sait beaucoup plus. La fin me paraît importante car on se rend compte que *La Guerre des yeux* est un cycle où tout est écrit d'avance.

Cette réflexion sur notre part de liberté dans l'existence est incluse dans un destin plus

vaste qui nous englobe. La Guerre des yeux est une forme de démonstration de l'inconscient collectif. Peut-être que le père Hugo Sambre n'était pas aussi fou que cela.

Vous vous sentez souvent à l'étroit dans le nombre de pages habituels des albums de *Sambre*?

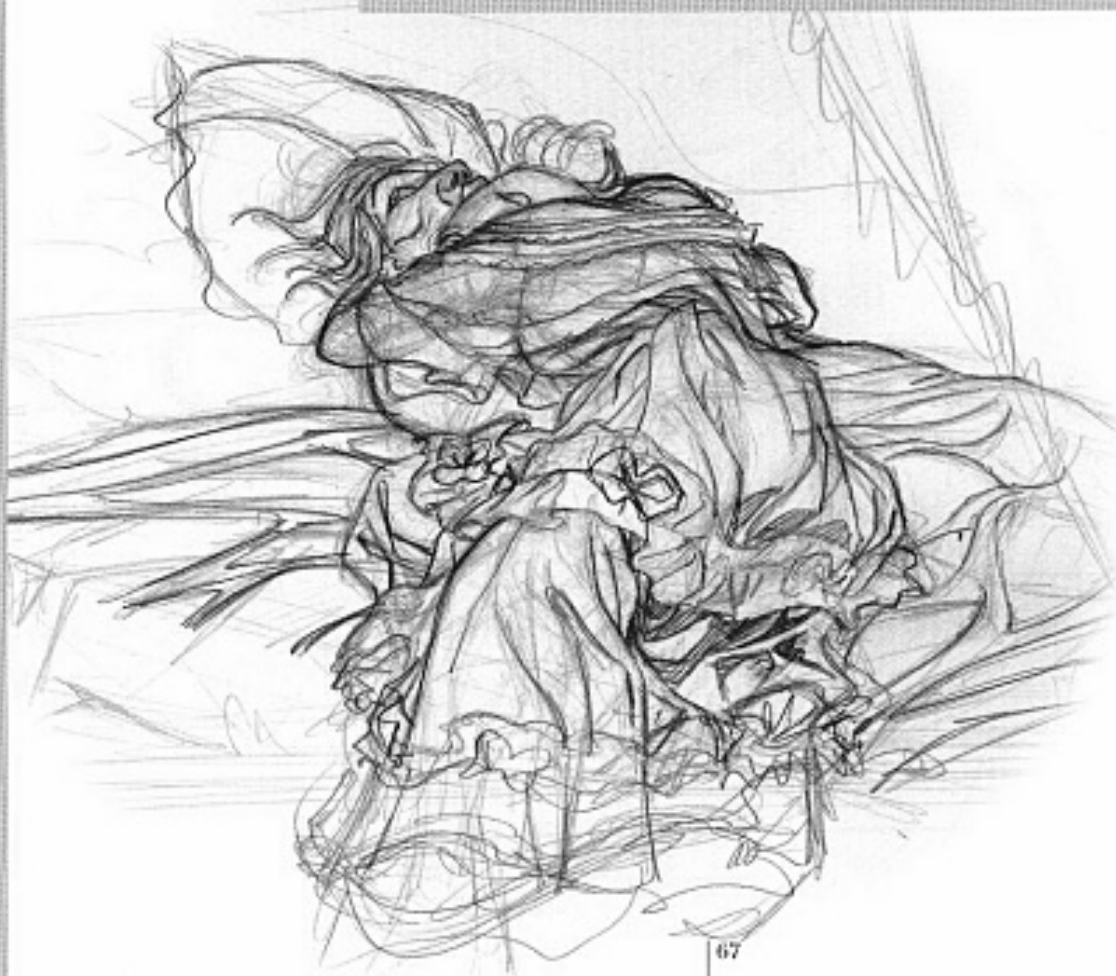
Il n'y a pas un seul album auquel je n'aie pas dû enlever des planches. Ma frustration pour le Sombre 4 par exemple fut de ne pas avoir le temps d'accomplir les 70 pages que le premier scénario réclamait. Là, on entre dans un problème éditorial : pas assez de matière pour faire deux albums et trop pour en faire un seul. Il a fallu comprimer. Ce problème de longueur est quelque chose que j'ai dû accepter au bout de quatre albums. Pour moi, c'est une énorme frustration de devoir réduire. Mais c'est un principe d'entonnoir qui appartient à Sombre. J'écris toute la vie d'un personnage pour, à l'arrivée, en garder trois gouttes. Je sais aussi qu'un album ne peut être satisfaisant, sinon on réussirait l'œuvre absolue et on s'arrêterait. Couper fait partie du métier et je reste convaincu qu'un certain art naît des contraintes.



« Encore une séquence qui montre le vide, où on frôle la folie. La petite fille est effrayée par quelque chose qui n'existe pas. On pourrait rapprocher ceci de la scène de Valdeïu tendant la main vers l'insaisissable, cette chose qui nous échappe, cette permanente présence de l'inaccessible, de ce qui n'est pas prévu, de l'exception. Beaucoup de pages du quatrième volume ont été dessinées assez rapidement, mais en essayant de me concentrer chaque fois sur une case puissante. Celle de la chambre vide était donc importante car elle donnait toute sa fièvre au reste de la planche. J'avais l'impression que Révolution, révolution... avait été un peu trop surchargé, que le mieux est l'ennemi du bien, qu'à force d'avoir voulu trop en mettre graphiquement je m'étais perdu. J'ai donc voulu simplifier la conception graphique de ce tome. »



Le second dessin de cette planche est important pour moi. Dessiner quelqu'un sur son lit de mort est interpellant, surtout Valdeu. L'ombre de sa main tendue, geste qu'il n'aurait pas fait s'il avait pu achever le tableau, donne presque des ailes à l'ombre d'Olympe. Cette dernière témoigne à son amant une infinie tendresse. Pour la dernière chose, j'ai déformé la réalité de manière expressionniste afin d'avoir un lit deux fois plus grand que le mort. On comprend que Valdeu est vraiment mort. La force du dessin est, par moment, de permettre de dessiner des choses qui n'existent pas. Si on recule, il n'y a plus que le vide derrière. J'aimerais pouvoir me démarquer plus souvent de la réalité.





Chapitre Dix

L'amour aux catacombes

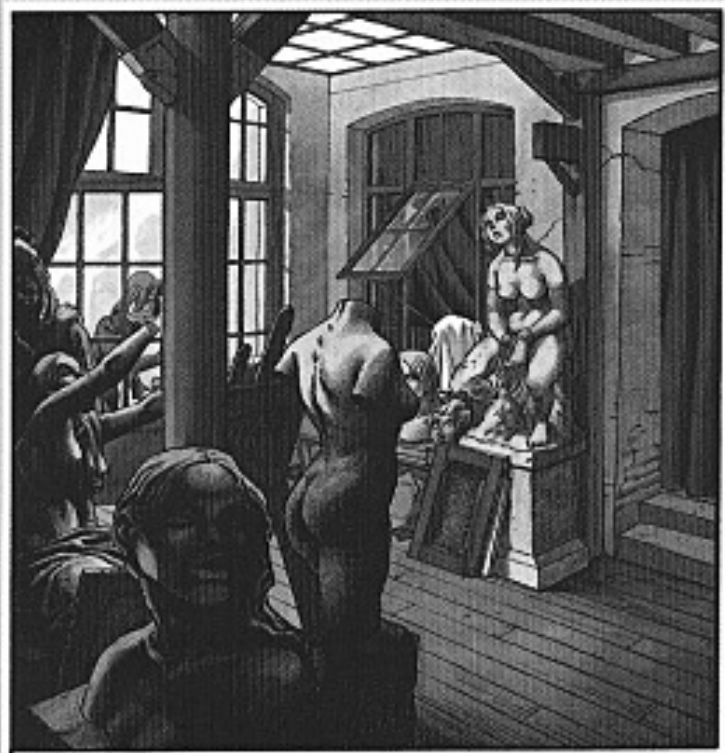
Julie conduit la danse. Bernard suit, avec un temps de retard. L'amour l'a mené à Paris et mêlé à la révolution. Il se laisse aller à l'infidélité. Muré dans le silence, il frôle souvent la vérité et l'évite toujours. À l'opposé, Julie, constamment, se rebelle. Elle crie et agit. Bernard regarde sa blessure saigner, Julie fait couler le sang. Comment pourraient-ils se retrouver? Dans le caveau d'Hugo Sambre, ils ont scellé un pacte d'amour et de mort. C'était en fait un échange raisonnable, leur seule façon d'exister. Il fuyait son étouffoir natal, elle trouvait une identité familiale. Mais la suite des albums a montré que la *Guerre des yeux* n'est pas seule à rendre impensable leur amour. Le destin les sépare, puis une injustice et l'antagonisme de leurs classes. Mais la plus grande des impossibilités est en eux. Julie veut vivre. Bernard en est incapable. Dès le départ, leur union était inconcevable. *Sambre* quitte le mélodrame et entre ainsi dans la tragédie. Yslaire l'a toujours voulu, mais on n'impose rien à Julie Saint-Ange. Le personnage possède une force qui échappe à son créateur. Julie ne se laissera pas faire. Un long final a pourtant été imaginé où, mortellement blessée, elle est portée par Bernard jusqu'aux catacombes. Julie n'en veut pas et Yslaire ne peut rien lui refuser. La distance maintenant entre Julie et Bernard, c'est aussi celle qui sépare l'auteur du cadet des Sambre. Le jeune homme ira donc au devant des balles. Julie porte, elle, la vie et la suite des Sambre. Vécu pour la première fois dans un tombeau, l'amour reste un rêve voué aux catacombes.



« Pour moi également, le tableau fut compliqué à réaliser. J'avais des croquis épars et il a fallu en faire une synthèse en tout petit dans la planche. Le résultat m'a peu satisfait. À priori, il va sans doute être refait pour la nouvelle édition. L'informatique permet maintenant des incrustations. À l'époque, j'étais obligé de refaire le tableau à chacune de ses apparitions. Cela donne un résultat un peu bâtarde au niveau des textures... »

Bernard. C'est aussi très adolescent comme approche. Si Julie ne correspond pas à l'image qu'il s'en est faite, Bernard ne peut pas la reconnaître au sens profond du terme.

La série s'appelle *Sambre* mais plus elle avance, plus Julie prend de l'importance au détriment de Bernard.



« Dans les ateliers de peintres de cette époque, il y avait toujours des plâtres qui permettaient à l'artiste de se faire la main sans avoir un modèle sous la main. Je les ai accumulés dans l'atelier de Valdieu. J'avais beaucoup de plaisir à les dessiner et cela mettait en scène l'expressionnisme des corps féminins torturés par le peintre. Comme si les têtes, via les portraits, se trouvaient accrochées au mur et les corps en sculpture. »

Quand Bernard retrouve Julie à Paris, ils semblent ne plus pouvoir se comprendre. Symboliquement, Bernard ne reconnaît pas Julie sur le tableau de Valdieu parce que ses yeux ne sont pas représentés. C'est à peine croyable.

Yslaire : le mensonge humain n'a pas de limites et la manière de se masquer les yeux est parfois troublante. Il y a dans la vie des situations folles. Lors d'une identification dans un commissariat, par exemple, des victimes vont, au milieu de faux suspects, désigner leur agresseur en dernier. Ils ne peuvent tout simplement pas l'accepter. Pour le lecteur, il est évident que le tableau représente Julie, mais il s'agit de Bernard, Bernard qui va très loin dans la fuite de la vérité. Julie, il l'aime mais il ne peut pas l'aimer. *La Guerre des yeux* lui pourrit la tête. Julie finit par ne plus exister que dans l'idée transmise par Hugo Sambre : elle est maudite parce qu'elle a les yeux rouges.

Sans ses yeux rouges, elle ne représente plus rien pour

J'ai vécu cela comme on accepte l'imprévu. Julie est un personnage difficile à manier dans un scénario. Chaque fois que j'ai cru sa trajectoire définie, elle m'a échappé. Par excellence, elle est le personnage de l'imprévu. Depuis le début, elle pose problème et continuera à le faire. Dans l'histoire, elle échappe à toute règle, comme D'Artagnan dans *Les Trois Mousquetaires*. Plus on parle de Sambre, plus on voit Julie. Sans elle, il n'y aurait pas d'histoire. Elle n'est pas Sambre mais c'est elle qui fait vivre les Sambre. Elle est la honte des Sambre. En tant que raconteur d'histoires, j'ai vécu avec Julie une constante trahison de ce qui était prévu.

Vous pourriez donner un exemple précis de cette faculté qu'a Julie de vous dicter en quelque sorte ses volontés?

Quand Julie, Bernard et Valdieu se retrouvent dans l'atelier, j'ai écrit une séquence très différente de celle qu'on peut lire. Bernard pointait sa canne épée sur la gorge de Valdieu. Assez logiquement selon moi, Bernard tuait Valdieu pour sauver son aimée. Cela aurait été le basculement de l'histoire: Julie n'est pas une criminelle, Bernard l'est. De nouveau un Sambre tue, et non Julie. Cette répétition était intéressante. Mais en dessinant la scène, je me rends compte que quelque chose ne va pas. Julie ne peut pas rester prisonnière des bras de Valdieu sans agir. Du coup, elle lui plante son épingle dans l'œil. Pour Bernard, c'est effrayant. Il ne sait pas si lui aurait pu aller jusqu'au bout. Par contre, il constate que Julie est, elle, capable de tuer. Elle pourrait donc être la meurtrière de sa mère. Là, le scénario bascule, toute la suite s'écroule et je suis obligé de la refaire.

Bernard connaît-il la véritable meurtrière de sa mère? Il a des doutes mais ne pose jamais très longtemps de questions.

Il le comprend lors du tête-à-tête avec Sarah dans la calèche, mais Bernard est incapable de mettre des mots sur ce qu'il ressent. Quand cela sort, ce sont des paroles assez simples ou totalement romantisées. C'est un adolescent qui ne réfléchit pas énormément mais je lui trouve beaucoup de circonstances atténuantes. Un gamin de cet âge qui, en deux jours, perd ses parents, tombe amoureux d'une fille dont on lui dit qu'elle a tué sa mère, est précipité dans une histoire qui le dépasse largement, plus l'interdit familial, plus la folie de sa sœur... Comment pourrait-il s'en sortir? Il ne peut que fuir. Lorsqu'il approche de la vérité, il s'éloigne. Cela fait partie de son éducation. Il a appris à survivre dans sa famille en se taisant. Face à la douleur, il continue à se taire. C'est l'éloge de la fuite, Bernard. Cela a quelque chose de déplaisant et, au bout d'un moment, je me suis dit que c'était foutu pour lui.



Tous les personnages, le Vicaire ou même Guizot révèlent une faille touchante. Bernard, lui, est de plus en plus fermé, buté, inaccessible.

C'est pour cela qu'il meurt. D'un point de vue narratif, j'aime ce moment où Guizot sort du personnage caricatural qu'il a été jusque-là, c'est-à-dire l'officier de police, le cynique, la crapule, le méchant de la famille Sambre. Là, tout à coup, il cherche la compréhension de Bernard et ne l'obtient pas car Bernard n'est certainement pas un tendre. Guizot se vengera par la suite. Les vrais salauds sont souvent des gens qui ont été blessés eux-mêmes.

Bernard est poussé par le destin des Sambre et mené par le besoin de retrouver Julie. Il tarde à trouver une autre dimension.

Je ne crois pas qu'il en soit capable. D'abord il est enfermé dans sa famille et, à l'intérieur de celle-ci, il est certainement la personne la plus aveugle à elle-même. C'est une part de l'essence du personnage et c'est pourquoi il se suicide. En s'offrant aux balles, il ne se suicide pas seulement par amour. Il a découvert une vérité qu'il ne peut pas accueillir. C'est littéralement invivable pour lui. Il meurt parce qu'il n'est pas assez armé pour vivre son destin. Il y a là quelque chose de tragique. Son enfance a été dure, j'ai de l'indulgence pour lui. Plus que cela, je pleure pour lui.

Mais vous ne pouviez pas le sauver ?

Il devait mourir. Il y a une forme d'impuissance chez Bernard. Il ne peut pas s'en sortir. Il n'a pas comme Julie cette capacité donnée à peu de gens de transformer le destin. Bernard est attiré par Julie qui lui offre autre chose que sa famille. Elle va devenir son fil d'Ariane. Il va vers la révolution non de son plein gré mais parce que Julie y est. Il cherche la liberté et se cogne aux murs. Il reste une marionnette du début à la fin.

Même l'imprévisible Julie n'avait pas le pouvoir de sauver ce Sambre qu'elle a tant aimé?

Le plus terrible est que je ne suis pas sûr qu'elle l'ait voulu. Par moments, je me demande si Julie a réellement aimé Bernard. J'en doute. Cela me fait pleurer mais c'est comme ça. J'aurais aimé montrer des amants éternels et parfaits mais c'est une histoire d'amour ratée, pas *Roméo et Juliette*. Au bout, bien sûr, ils ne meurent pas ensemble mais dès le départ, Bernard tombe amoureux par manque de choix. C'était cela ou mourir étouffé par sa sœur.

Dans *Plus ne m'est rien...*, c'était les familles et les circonstances qui paraissent séparer les amants. Mais vous nous dites que cette histoire d'amour était condamnée de l'intérieur?

Dans le mélodrame, un accident extérieur empêche les acteurs de se retrouver tandis que la tragédie est, dès le départ, au cœur de chacun des personnages. Ils n'auraient pas pu faire autrement. C'est Stanley Kubrick qui fait cette différence.



À mon sens, la tragédie est plus intéressante que le mélodrame. La fin du premier volume est encore du mélodrame. C'est une injustice. Cela ne me suffisait pas, c'est trop simple. La vie est plus complexe, plus tragique que cela pour les Sambre. Elle commence dans un cimetière et finira dans un cimetière. C'est cette vision de l'existence qui consiste à dire qu'on naît pour mourir. Le soleil noir de Gérard de Nerval... Mon but est de faire une tragédie, dans tout ce qu'elle a de terrible.

Vous découvrez donc en cours de route non seulement des péripéties de l'histoire mais aussi certaines de ses motivations profondes?

Dans la vie, la question n'est pas de savoir ce qui va se passer. On sait tous ce qui nous attend au bout du chemin, mais il y a une différence entre le prédire et le vivre. Raconter une histoire, c'est pareil. On a une certaine idée de ce qui va arriver, mais tout se passe dans la manière dont on le goûte, dont on le ressent, dont on le montre. Ce sont les sensations qui font la différence entre toutes les histoires. La vie, ce n'est que cela.

L'idéalisme romantique et adolescent voudrait que les deux amants soient éternellement fidèles. Mais Bernard fait très vite une incartade avec Olympe.

Il a des excuses. J'aurais d'ailleurs peut-être dû ajouter deux ou trois cases pour qu'on comprenne bien qu'il avait beaucoup bu.

Avec Rodolphe, Julie se laisse ensuite aller.

C'est terrible, n'est-ce pas ? C'est la grande transgression de Julie dans le quatrième album. Elle va jusque-là et son infidélité est bien autre chose que celle de Bernard. En la trompant, Bernard aime Julie encore davantage. Julie, elle, rejette Bernard. À ce moment-là, elle est amoureuse de Rodolphe car il incarne la vie et la révolte. Il est beaucoup plus proche de Julie que Bernard ne l'a jamais été. Il comprend Julie et, quelque part, il l'aime. Il sauve Julie, lui donne une identité. Ce n'est pas exactement ce qu'elle veut, n'empêche, ils forment un beau couple. Mais elle ne l'accepte pas tout de suite. Elle est romantique, avec encore cette nostalgie du passé, cet amour pour Bernard qui lui vient peut-être de sa mère qui lui a dit « Tu aimeras un Sambre ».

Julie revient plus vite à la réalité qui est la révolution tandis que Bernard y reste indifférent ?

Julie a une force de vie. Bernard est un faible. On va toujours vers celui qui survit. C'est une loi injuste et même affolante dans la morale humaine mais qu'on trouve tous assez normale. Julie choisit de vivre en allant avec Rodolphe alors qu'à ce moment du scénario, je n'avais pas encore décidé qui allait mourir en fin du quatrième volume. Les grandes idées viennent de manière subtile, on ne les voit pas arriver. Si je ne les accueillais pas, l'histoire serait un mythe un peu trop cadré, une certaine dimension lui échapperait. Dans *Le Parrain*, le personnage d'Al Pacino est d'autant plus touchant qu'il a des idéaux dans le premier épisode, qu'en tuant son frère, il les trahit dans le deuxième et que, dans le troisième, il regrette. C'est toute la complexité de l'être. Là on touche à quelque chose d'universel qui traverse les saisons.

Vous aviez donc imaginé une autre fin ?

La séquence finale devait prendre dix pages au lieu de cinq.

« J'ai eu les plus grandes difficultés à dessiner la main de Bernard qui se retourne contre lui. J'ai encore l'impression que c'est un autre bras que le sien. Il y a des moments où cela bloque sans qu'on sache pourquoi. À la fin de la page suivante, on a vraiment l'impression que c'est une autre main qui tient l'aiguille. Le dessinateur peut se rattraper en se disant que ça rajoute un élément à la narration. En littérature, on aurait pu écrire que « sa main ne lui appartenait plus ». Là, c'est dessiné. Dans le mot « artifice », il y a le mot « art ». »

Julie reçoit un coup de feu sur les barricades place de la Bastille et demande à mourir dans les catacombes. Agonisante, elle redevenait une petite fille qui veut se rapprocher de sa mère dont le cadavre a été jeté à la fosse commune. Il était plausible que ses ossements aient ensuite été transférés dans les catacombes. L'ambiance tout à fait morbide du lieu aurait donné une très belle fin en écho à la séquence d'ouverture de la série. Le cimetière de la mère répondait au cimetière du père. Bernard portait Julie dans les catacombes où elle était supposée mourir. Puisque Julie était morte pour la révolution, Rodolphe proposait ensuite à Bernard de mourir sur les barricades. Moyennant quelques torsions, on voit la jonction avec ce qui a finalement été retenu. Il y a eu trois versions écrites de cet album. Les contraintes de parution, le temps et la place disponibles, m'ont poussé vers le traitement que le lecteur connaît.

Bernard aurait donc enfin fait quelque chose pour Julie. Les amants se seraient rapprochés avant la mort.

Ce rapprochement était très court. Ils vivent un moment de bonheur éphémère qui s'interrompt quand ils s'aperçoivent que leurs souvenirs d'enfance ne sont pas les mêmes. Ils se sont sans doute croisés avant l'enterrement de Hugo Sambre. Ils se querellent sur ces choses stupides qui, souvent, sont les vrais déclencheurs de disputes conjugales. Je regrette d'avoir dû abandonner certaines idées de ce final. Quand Bernard porte Julie dans les catacombes, elle dit « *ma mère est très proche* », ce qui met en évidence son problème d'identité.

Vous auriez préféré cette conclusion à celle imprimée ?

Je garde quelques remords, car j'espérais pouvoir tirer des larmes au lecteur et je ne sais pas s'il a pleuré en lisant la version parue. Transporter Julie en train de mourir, c'était moins crédible mais cela me paraissait fort. Si la séquence avait été plus longue, en descendant dans les catacombes avec la lenteur inévitable de quelqu'un qui porte un corps, cela aurait été encore plus tragique. Je garde le fantasme d'un jour dessiner cette fin pour une future version intégrale. Elle serait aussi extrême que la séquence du caveau.

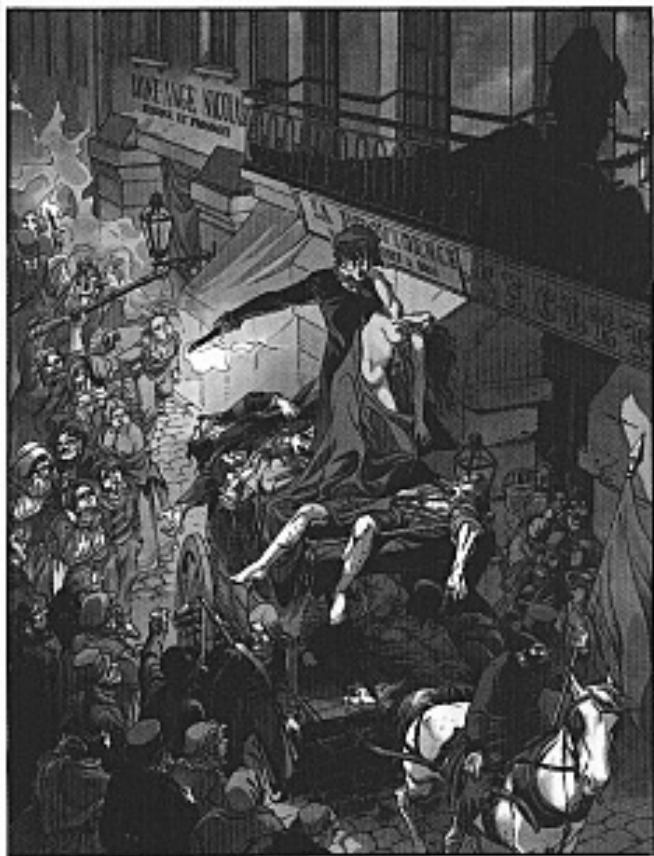
Quand Bernard et Julie se retrouvent sur les barricades, ils vivent encore avec ce souvenir du tombeau, de leur seule nuit ?

Oui, mais l'amour a disparu depuis longtemps. La plupart du temps, quand un couple se sépare, l'histoire était déjà finie mais il ne le savait pas. On recule à l'idée de passer le stade suivant. Bernard et Julie sont dans ce refus. Sous cet angle, la scène des catacombes aurait eu beaucoup d'intérêt. Tous deux auraient parlé de leur enfance et ils auraient constaté que même dans le passé, ils étaient séparés. Je crois que Julie n'aime plus Bernard depuis longtemps. C'était une belle utopie mais elle est trop déçue. La seule chose qui reste entre eux, c'est une promesse. Incurable romantique, par amour ou simplement par attachement à son passé, Bernard décide de mourir sur les barricades. Il veut se persuader de sa propre passion : « *J'ai pris une décision il y a un an et je vais jusqu'au bout, c'est bien la preuve que je l'aime* ». C'est surtout une preuve qu'il s'aime lui !



« J'étais allé visiter les catacombes et, grâce à un ami, je disposais d'un livre montrant les parties disparues ou devenues inaccessibles. L'ensemble de la séquence dans les catacombes a été crayonné. Il me restait encore à encrenir le tout, à ajouter les décors et à mettre l'ensemble en couleurs. Hélas, le temps manquait et, en portant l'album à un nombre supérieur de 60 pages, cette longue fin aurait remis en cause le prix de vente traditionnel d'un album Sambre. Bref, un tas de mauvaises raisons que l'on regrette après. La création se rêve toujours sans contraintes extérieures. En définitive, je me suis servi d'une partie des crayonnés et j'ai contracté la scène, avec une sincère impression de meilleure synthèse... sur le moment. Je suppose que tout metteur en scène de cinéma a dû vivre cette frustration, ne sachant jamais quelle solution aurait été la meilleure... »





« Un morceau de bravoure », ont gentiment estimé certains. Ce type de scène a existé. Les révolutionnaires promenaient des cadavres dans tout Paris pour faire bouger la population. Ce fut cela le détonateur de la révolution de 1848. Il fallait donc un dessin dont la mise en scène rendrait compte de cela. Finalement, j'étais assez content : chacun des personnages de la faule vit, a sa propre expression, participe à la scène. Ce ne sont pas des petits personnages de décor que l'on dessine très vite. J'ai essayé pour chacun d'entre eux de comprendre l'émotion dans laquelle il était, à quelle couche de la population il appartenait. »

retard. Il n'imagine rien, puis se persuade d'une parenté...

Tout son scénario familial est déterminé par le sang, par la domination de l'inné sur l'acquis. Pour ce schéma, ce qui se passe dans le caveau est la pire des choses. Chaque fois qu'il approche de la vérité, il va freiner. Bernard, sans doute, sait sans savoir. Il a une forme de prescience de ce qui s'est peut-être déjà passé au sein de sa famille. Bernard ne va pas plus loin mais il répète le schéma familial. À travers les éléments donnés par Sarah, Rosine et Guizot, Bernard découvre l'horreur et les raisons qui rendent son amour impossible. Julie envoie paître ce genre d'explication. Elle est déjà plus loin. Elle n'aime plus Bernard. Sa mère était prostituée et, enceinte, elle va répéter son destin. Sa future maternité lui est insupportable. Elle ne peut que rejeter l'homme qui lui a mis cet enfant dans le ventre. Le destin, ce n'est pas un dieu qui tire les ficelles. Chacun crée sa propre histoire.

On ne peut savoir de manière formelle s'ils sont demi-frère et demi-sœur, et eux, qu'en pensent-ils ? Julie l'a cru et elle était sans doute en avance sur Bernard. Un premier décalage s'est installé. Quand elle lui fixe rendez-vous au cimetière, elle doit savoir le lien qui la rapproche de Bernard, mais à cet âge-là ce n'est pas une raison pour se quitter. Il existe des demi-frères qui font l'amour avec leurs demi-sœurs. Le fantasme est même très intense. Dans le cas de Julie, il y a une autre raison forte : se faire reconnaître. Dans le tombeau d'Hugo Sambre, elle a enfin la possibilité d'exister et d'être reconnue par son père. « Si, moi, fille bâtarde, je commets un inceste avec Bernard Sambre, c'est bien la preuve que je suis la fille de son père ! ». Il se joue quelque chose de cet ordre. Je pense qu'elle a la conscience d'un demi-inceste.

Mais ensuite, cette question de l'inceste n'est plus sa préoccupation principale.

La maison d'Hugo Sambre est restée en l'état après son accident ou son acte de folie... Julie y retrouve des fragments de *La Guerre des yeux* qu'elle lit et qu'elle brûle. C'est une vérité qu'elle n'a pas envie que l'on connaisse. Elle comprend qu'elle n'est peut-être pas la fille de Hugo Sambre et c'est un tournant car, jusque-là, Julie voulait deux choses : retrouver Bernard et découvrir ses origines.

Bernard suit le même cheminement mais avec



« Je me suis inspiré des Choses vues où Victor Hugo explique qu'une femme, une prostituée je pense, avait montré son ventre nu aux soldats qui portaient à l'assaut des barricades. Elle n'était pas enceinte. Cette démesure m'avait frappé. D'abord, il n'y avait que Hugo pour le relever et puis cela prenait tout son sens avec Julie, cette fille qui ne veut pas être mère. »

Comme par hasard, les scénarios de Julie et Bernard fonctionnent parfaitement ensemble.
Ma névrose attachée à ta névrose, voilà le couple, voilà les pièces du tragique puzzle.
Il leur reste à mourir pour que le court instant de leur amour entre
dans l'éternité.





Chapitre Onze

Nouvelle génération

Une fois de plus, *Sambre* pouvait s'arrêter. Une fois de plus, la série continuera, après un long arrêt. La vie de Bernard s'est achevée et Yslaire veut, ailleurs et autrement, rendre compte d'un XX^e siècle finissant. Les limites de la bande dessinée qu'il a déjà mises à l'épreuve, à présent, il les remet radicalement en cause. Son *XX^e Ciel* est un laboratoire avant de devenir une histoire. Les dessins naissent de l'envie ou de l'émotion pures et précèdent un scénario recomposé à partir de ces images indépendantes. Soutenue par l'informatique, on retrouve là une technique de montage inaugurée dès *Sambre 2*. Par-delà leurs différences, *Le XX^e Ciel* et *Sambre* sont en effet liés. D'ailleurs la première esquisse de *Maudit soit le fruit de ses entrailles...* naît spontanément au milieu du *XX^e Ciel*, hérite de ses trouvailles et, peut-être surtout, de ses questionnements. Leurs objets ne sont plus les moyens et les buts de la BD mais ceux de la série elle-même. Yslaire s'interroge. Où en est le romantisme de ses personnages? Où reste l'amour? Ce vieillissement qu'il a voulu traquer si ardemment, comment change-t-il les hommes et leurs sentiments, l'auteur et ses motivations? *La Guerre des yeux* répond à tout. Hélas, sans doute. La tragédie doit recommencer, l'histoire peut reprendre. Bernard-Marie, l'enfant de Bernard et Julie, grandit dans leur souvenir et leur condamnation. Mais l'amour et, avec lui, l'aveugle espoir qui toujours l'accompagne, entrent aussi dans une nouvelle génération.

Bilan de siècle

Yslaire est entré dans la légende de la bande dessinée ambitieuse avec *Sambre*. Il est un des rares auteurs à avoir la puissance imaginative et le talent graphique pour pouvoir s'attaquer à n'importe quel sujet. Avec le *XX^e Ciel*, un cycle de trois albums, il a placé la barre très haut : dresser un bilan personnel et non définitif de son siècle. Pour le mettre en scène et en bande dessinée, il a usé, sans être soporifique, de l'outil psychanalytique et inventé un mouvement artistique crédible entièrement dédié à la quête des anges. À ces êtres célestes, il a conféré une étoffe douloureusement humaine. Pour en savoir plus : voir annexe IV, p. 108.

quelque chose de plus ancré dans notre époque, de me poser des questions actuelles, de sortir de la métaphore et de remettre en cause le média bande dessinée. C'est un peu le privilège de la quarantaine et d'une certaine réussite. De toute façon, *Sambre* n'a jamais été un long fleuve tranquille.

Comment êtes-vous revenu à *Sambre*?

La seconde partie de *Sambre* est née de la manière la plus simple et la plus joyeuse qui soit. Je suis en plein *XX^e Ciel* mais, c'est plus fort que moi, j'ai envie de commencer le scénario de *Sambre*. Par pur plaisir. Il n'y a pas de contrat signé,

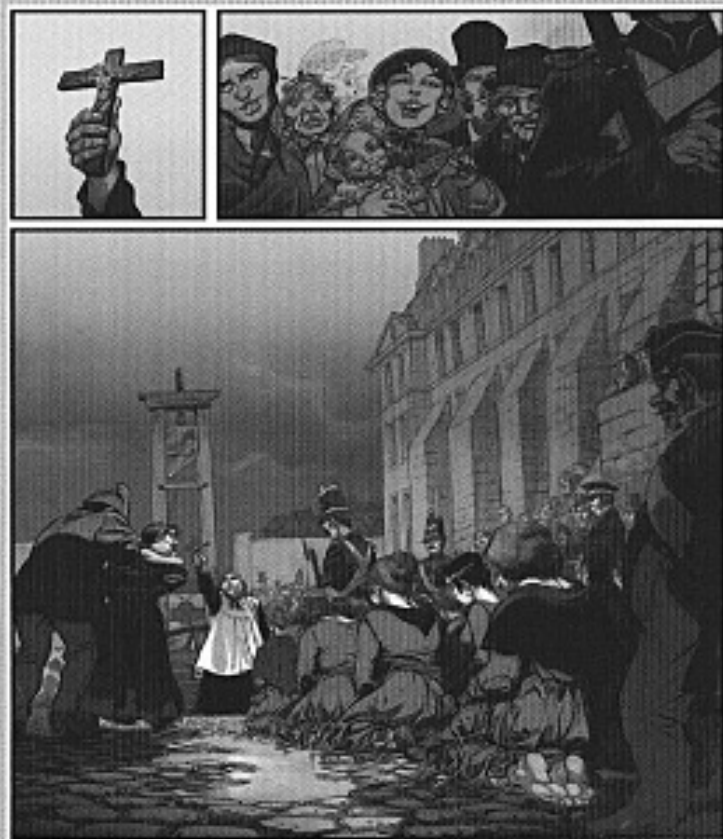
pas d'avances de droits à justifier. Cela représentait la suite de l'histoire que j'avais envie de lire, aussi simple que cela. Cette légèreté était nouvelle pour moi. Pour les quatre premiers albums, tous les lecteurs attendaient la tragédie annoncée. Cette pression, je la ressentais. Après l'avoir bouclée, j'étais libre de continuer ou pas.

Avez-vous repris *Sambre* comme vous l'aviez quitté? Avec le même état d'esprit?

Non. Je n'ai plus le même âge. La première partie de *Sambre* était l'histoire adolescente par excellence. Le *XX^e Ciel* est une histoire adulte. Je croyais qu'on passait sans retour les caps enfant-adolescent-adulte. C'était de nouveau une vision trop adolescente. Un adulte sait qu'un bébé crie en lui certains jours et que, dieu merci, il y a encore un côté adolescent en lui. À la fin du tome 4, je ne ressens plus de pression. Mais est-ce que je sens une véritable nécessité? Que puis-je faire dans *Sambre* qui ne soit pas une répétition, ce qui serait une véritable horreur pour moi? Comment trouver un sens intéressant à cette histoire? Une idée s'impose : ce n'est pas la suite de *Sambre* mais la suite de *La Guerre des yeux*. *La Guerre des yeux* est beaucoup plus importante que Julie et Bernard. Ils sont le produit d'une tragédie familiale, mais que deviendront leurs enfants? Vont-ils répéter les erreurs de leurs parents? Ça, c'est la grande question. Je suis père et ce type de question m'interpelle, forcément.

Quelle est l'influence des expériences du *XX^e Ciel* sur le cinquième *Sambre*?

Le *XX^e Ciel* est une exploration graphique, esthétique et narrative où je m'autorise une extraordinaire liberté : celle d'inverser le procédé de fabrication traditionnel d'une bande dessinée. Je fais séparément des dessins qui me viennent instinctivement, et je construis ensuite les scénarios en les réunissant. L'illustration avant le texte. Tout le contraire de *Sambre* où l'histoire, parfois avec un grand H, est une base fondamentale que le dessin vient servir.



« Tous les épisodes de *Sambre* commencent de la même manière. Deux ou trois petites cases suivies d'une grande composition. Comme pour le début du premier cycle, avec l'enterrement de Hugo, la mort est immédiatement présente. Pour plonger le lecteur, dès le départ, dans l'univers du bain, je choisis une scène expressionniste qui marque l'abandon de la religion absente jusque-là de la série. Cette montée vers l'échafaud est conforme à la réalité de l'époque. La foule de Brest assistait au spectacle. Les bagnards devaient s'agenouiller à même le sol, chapeau en main. Cela ressemble à une messe funèbre, un peu comme si la religion de *Sambre* était la mort. Julie à ce moment, et le crucifix est là pour en témoigner, fait sienne l'idée très judéo-chrétienne que la rédemption passe par la souffrance et la mort. Julie avait fait à Bernard le serment qu'ils allaient mourir ensemble, mais elle a survécu. C'est sa tragédie. Mourir pour une idée est plus facile que vivre pour une idée. »

Même s'il n'a pas hérité de la volonté avant-gardiste du XX^e Ciel, Sombre en a tiré des enseignements. Il y a l'intrusion de l'ordinateur qui est une banque de données mais, d'abord, une liberté en terme de création. Je peux faire des dessins sur des papiers tout à fait indépendants et puis les réunir sur une planche virtuelle. Cela s'apparente de plus en plus à un montage cinématographique. J'ai désormais un temps de tournage et un temps de montage. Quand je dessine, je suis au tournage. Je fais vivre mes acteurs, je trouve les angles de vue, parfois deux ou trois. Je scanne ces dessins et je passe au montage, sans oublier les effets spéciaux de couleurs ou de lumières.

Le XX^e Ciel a aussi une conséquence malheureuse sur Sombre 5 : il en a considérablement retardé la parution.

Ce n'est pas gênant. Les lecteurs, dont la patience est très grande pour Sombre, retrouveront Julie plus âgée des huit années qui se sont écoulées depuis le tome 4. Les lecteurs auront également grandi. Je fais l'histoire avec eux. J'essaie de trouver une cohérence dans tout cela. Sombre n'est pas un produit lisse. D'ailleurs, je n'essaie plus de faire un dessin parfait, sans bavure. Je trouve intéressant qu'il y ait une forme d'archéologie, qu'on puisse voir une partie du squelette qui a fait le dessin. De plus en plus, j'ai envie que le processus d'élaboration soit déjà l'œuvre plutôt que quelque chose qu'on cache. C'est plus intéressant et plus humain.

Vous n'avez jamais craint de perdre les lecteurs en chemin?

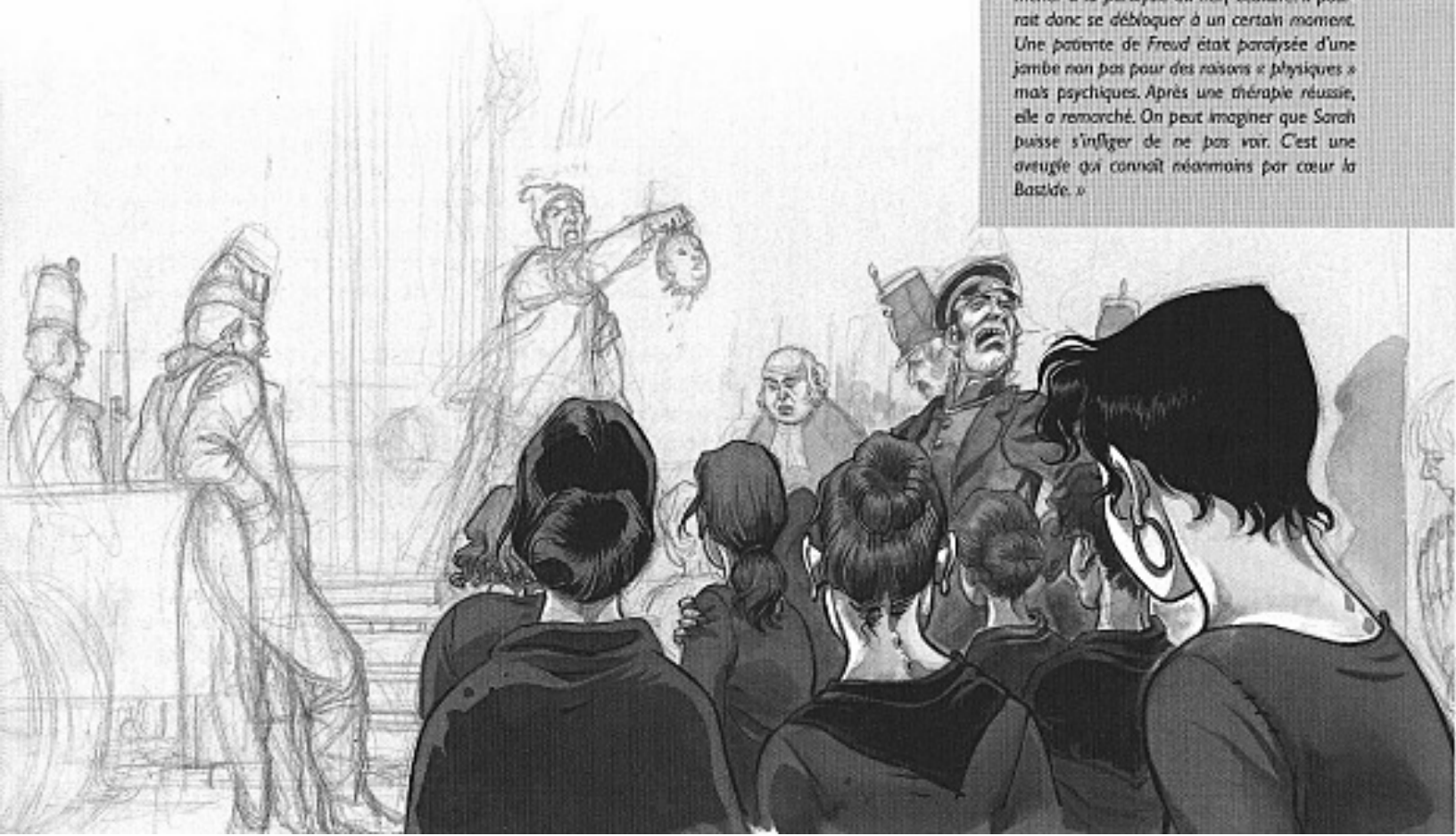
J'ai la chance d'avoir trouvé un public fidèle, qui me suit dans mes errances et malgré mes absences. Un public aussi passionné et romantique que la série. Le vrai pari était entre les deux premiers albums. Le délai de quatre ans a suscité de réelles angoisses chez moi et chez l'éditeur. Depuis, les chiffres ont confirmé que ce pari involontaire était gagnant. Je suis sincère dans mon travail et cet excès de sentiments, ce « supplément d'âme » implique d'accepter qu'en certains cas, je sois incapable de respecter des délais raisonnables. De toute façon, avec le temps, on oublie ce qui

Donner du temps au temps

Aloes qu'il achevait le second tome du XX^e Ciel, Ysaïre s'expliquait sur le possible va-et-vient entre Sombre et d'autres univers : « Par définition, un auteur méprise son public puisqu'il donne ce qu'il a envie de lui donner et non ce que le dernier désire. Ce n'est pas toujours facile à gérer. Je fais mon possible pour plaire au lecteur mais le lecteur est quelqu'un d'imaginaire. Lorsque j'entends les gens se plaindre de ne pas avoir la suite de Sombre assez vite, je repense à ceux qui, aux débuts de Sombre, se plaignaient de ne plus voir Bidouille et Vicodette. On ne m'a jamais autant parlé de Sombre que depuis que je fais le XX^e Ciel. Je peux maintenant leur répondre que je n'ai jamais eu autant envie de dessiner la suite de Sombre que depuis que j'ai entamé le XX^e Ciel. Ce qui ne veut pas dire pour autant que le cinquième Sombre n'espérera de donner une suite au XX^e Ciel. Prenez que le jour où Maudit soit le fruit de ses entrailles... parmis, on va très certainement se demander : « Et le XX^e Ciel...? »



« Assez curieusement, Sarah est jolte. Elle doit avoir 26 ans. C'est clairement une hystérique dans le sens freudien du terme, c'est-à-dire une maladie psychosomatique qui aurait pu mener à la paralysie du nerf oculaire. Il pourrait donc se débloquer à un certain moment. Une patiente de Freud était paralysée d'une jambe non pas pour des raisons « physiques » mais psychiques. Après une thérapie réussie, elle a remarché. On peut imaginer que Sarah puisse s'insulger de ne pas voir. C'est une aveugle qui connaît néanmoins par cœur la Bastille. »





s'est passé. Seule demeure l'œuvre. Elle doit être la plus profonde possible et permettre ainsi plusieurs lectures. A mon sens, le vrai plaisir d'un livre est dans la relecture. Tout ne doit pas être aussi évident qu'il y paraît et, après chaque lecture, il doit rester encore un certain mystère. Au contraire du film et de la télé qui passent, les grands livres résistent. Pour arriver à cela, il faut que le livre contienne énormément de choses, pas forcément un nombre impressionnant de pages, mais une densité, une profondeur réelle. Et là, ma logique de l'entonnoir à distillation qui, tout à l'heure, semblait folle, devient indispensable.

On dit qu'une histoire peut se résumer à une série de questions. Quelles sont celles auxquelles répond *Sambre* 5?

Là, réellement, je vais faire vivre deux générations. L'histoire entre Julie et Bernard s'est close sur une fin tragique. Julie a survécu, mais comment? Que lui reste-il de son amour? Comment Bernard-Marie va-t-il assumer le passé d'un père « suicidé »? Allé au-devant de

la mort, Bernard est devenu un héros national de la révolution et sera magnifié par Sarah. Bernard est une rédemption à la faiblesse de Maximilien, le grand-père qui ne s'est pas battu et a trahi l'esprit aristocratique de la famille, et de Hugo qui a trahi sa famille. Sarah va éduquer Bernard-Marie selon son scénario, toujours le même, le mythe du père, un père absent évoqué par une fausse mère...



« La première apparition de Julie, huit ans après les barricades de 1848. Revenue de déportation en Algérie, elle vient de passer 3 ans au bagne de Brest. Elle a les cheveux courts. Comme il y a très peu de documentation sur les bagnes pour femmes, je ne sais pas si cela correspond à la réalité. Pour les vêtements, je lui ai plutôt donné les conditions masculines de détention. Comme Fantine dans « Les Misérables », elle a sans doute rendu ses cheveux pour se faire un peu d'argent. Il s'agit sans doute aussi d'une forme d'auto-castration. Une des choses qui montre qu'une femme a vieilli, c'est sa coupe de cheveux. »

Quels sont les autres enjeux du cinquième tome? Quel en est le ton?

Il met en scène le cadre psychologique des personnages de cette seconde période : Julie et Bernard-Marie. Tout repose sur des mensonges. On découvre Bernard-Marie à huit ans. Son éducation se fait sous le soleil du père absent et la lune de la mère inconnue. Son adolescence se construit sous nos yeux mais on ne sait pas encore si elle ressemblera à celle de son père. C'est ce que toute la famille Sambre va tenter d'éviter. Sarah se comporte comme si elle était la mère. Mais qu'est-ce qui va dominer : l'inné ou l'acquis? Est-ce qu'on peut supprimer à ce point la mère?



Au bain, Julie parle de son fils en pensant au père de celui-ci. Maintenant qu'il est mort, elle peut l'aimer. Elle retrouve des accents de romantisme, d'hystérie diraient les psychanalystes. Elle vit avec un fantôme. Et puis... je me laisse toujours une liberté pour la fin.

Que reste-t-il du romantisme au centre des premiers volumes de la série?

Un trajet s'est fait à travers l'écriture des Sambre. À force de fouiller la psychologie des personnages, je me suis un peu écarté de la notion du romantisme à laquelle j'adhérais au début. Peut-être suis-je en train de reproduire un peu l'évolution historique du romantisme en littérature

française. Quelqu'un a dit que le romantisme, né avec Hugo, était devenu adulte grâce à Stendhal, et que Flaubert l'avait tué, achevé pour être précis. À l'heure actuelle, mon souci est de faire vivre mes personnages. Cela s'apparente à l'écriture de n'importe quel roman. J'en arrive à me poser des questions sur ma nature profonde. Suis-je un vrai romantique? Je ne peux plus me cacher derrière des figures de style, des mythes, des artifices imposés par le romantisme. J'ai toujours en moi cette fièvre adolescente, mais les personnages principaux de mon histoire sont plus âgés. Julie a donc des réflexions plus adultes. Elle a déjà vécu son premier amour. Elle va être systématiquement confrontée à son passé. Au départ de manière fantasmagorique, et ensuite de manière plus réelle. C'est le nerf de l'histoire des deux ou trois albums à venir. Avec cette tentation, adolescente, de la vengeance.

S'agit-il d'une révolte contre le système social ou une vengeance personnelle?

Pour ce que je connais de Julie, sa première réaction sera de retourner sa violence contre elle. Dans son univers carcéral, elle n'a pas beaucoup d'autres choix. Les prisonniers sont des gens qui s'enferment autant que le système répressif les y contraint. Au bain, elle s'est mise en quarantaine. En sortant, elle va devoir affronter son passé, sa réalité. Qui est-elle? Qu'a-t-elle fait? Comment ensuite vivre dans cette société? Au départ, elle cherche à éviter tout ça, ce qui me paraît sain. Mais, progressivement, pour pouvoir vivre, elle va devoir se confronter à l'amour. Julie incarne l'éternelle révolte contre le destin. Destinée à être misérable, elle va devenir riche. Condamnée à être victime, elle deviendra bourreau. Elle va aussi se poser des questions de mère.

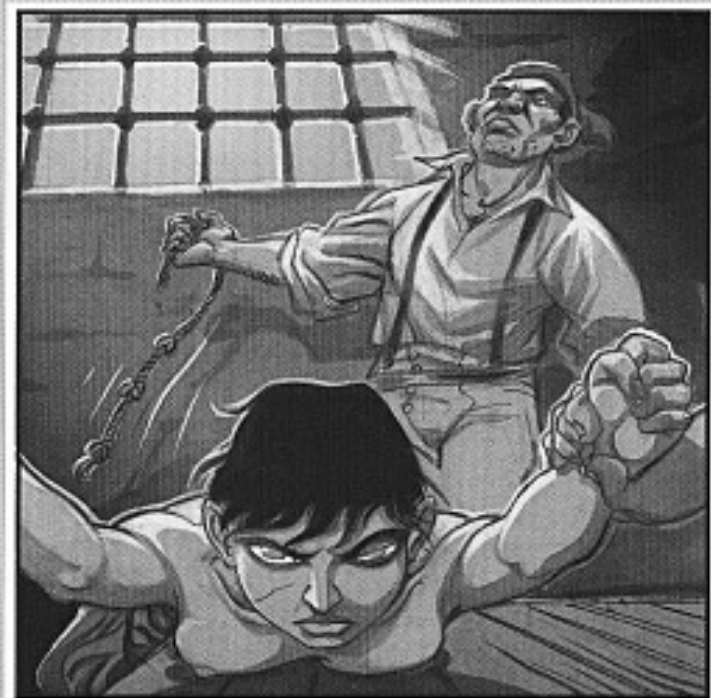
Chacun sa folie!

À l'époque des Sambre, la psychologie n'existait pas en tant que discipline constituée. Il faudra attendre pour cela 1898 et les premières recherches de Freud. Fort de sa passion pour la psychanalyse, Yslaire n'a fait aucun cadeau à ses personnages. « Les foyers adament Sambre. Ils y retrouvent le catalogue des névroses et des psychoses. »

Quelques exemples: si le vicar est un psychotique pervers frappé de délire paranoïaque, Sarah est un modèle de paranoïaque aux limites de la schizophrénie. L'hystérie frappe aussi bien la malheureuse Julie que la mère Sambre. Voilà quelques clefs pour mieux saisir les personnages du drame.



« Même si la scène de la flagellation est dure, il était hors de question de sombrer dans le voyeurisme. J'ai seulement cherché à en suggérer la violence sadique. Il fallait néanmoins une chose dévalant la chair torturée. Le sang a toujours rythmé Sambre, mais c'est la première fois qu'on la voit perdre le sien. Elle a 8 ans de plus, le temps va commencer à marquer son corps. Le coquard qui éteint son regard se place dans cette logique. »



« Ce dessin est de l'énergie sur papier. Je me rends compte que je ne me satisfais plus de faire un « beau » dessin en serrant les fesses, en encrent de manière morbide, sans vie. Pour moi, un dessin est un moment qui doit sentir la vie, l'énergie, la vitesse. Là je retrouve des tentations de virtuosité, avec ce que cela implique de nécessaire méfiance. Dans ce dessin, le plaisir du « geste » fut grand. J'ai toujours aimé chez Jijé cette forme de vie, même si ce dynamisme entraîne parfois quelques déformations anatomiques. »



Depuis le début de la série, Julie est une femme avant d'être une mère, comme si avoir un enfant tuait son couple. Je ne suis pas sûr qu'elle n'ait pas fantasmé quelque part l'abandon ou la mort de ses enfants. C'est un conflit intérieur qui la déchire. Elle retournera sa violence vers le monde extérieur. Pour retrouver son fils, elle devra poser des actes de révolte contre la société et les individus. C'est là, dans la vengeance, que l'histoire retrouve son cachet feuilletonnesque.

La vengeance est un formidable ressort romanesque mais il a été abondamment utilisé. D'où vient la différence?

On lui a volé son fils, tout le monde attend qu'elle tente de se venger des Sambre. C'est inscrit dans l'histoire. L'intéressant est de montrer comment elle en arrive là car cela ne se passe pas du jour au lendemain. Je suis mon personnage en évitant le débat moral. Mais si la vengeance est connotée négativement, je crois, moi, qu'elle est aussi un chemin, pas forcément le bon, vers la rédemption. Quelque part, dans ce désir impossible de retourner à l'innocence originelle, la vengeance est un sentiment romantique.

« Julie est résignée, elle veut mourir. Elle est comme le rat qui est dans la cage. Je voulais réussir cette scène mettant en scène cette gouine monstrueuse qui lui court après. Ce « couple » est une oppression constante, une caricature monstrueuse et effrayablement vulgaire de ce que peut parfois être l'amour. Ce personnage qui la persécute est le reflet fantasmé de sa liaison amoureuse avec Bernard. Elle n'existe plus, il n'y a plus que ce fantôme qui lui bouffe la tête. Quelque part cela la tue. Les raisons pour lesquelles elle a aimé Bernard sont de plus en plus compliquées à comprendre. C'est un peu l'innocence perdue... »

Sambre est né d'une volonté d'écrire une histoire d'amour. Ce sujet est-il à présent dépassé?

Pas du tout. Malgré les apparences, la base de Sambre reste inchangée. Mise en veilleuse, l'histoire d'amour va renaître encore plus forte, peut-être parce qu'elle s'inspire de la première, qu'elle la répète en croyant s'en éloigner. Malgré son désir d'éviter à sa descendance les souffrances autrefois endurées, la première génération construira le malheur de la seconde. C'est cela la *Guerre des yeux*. Le lecteur vivra l'enfance et l'éducation des amants avant qu'ils ne se rencontrent. Cela va souligner, je l'espère, le côté inéluctable, l'aspect fatal de la tragédie des Sambre. Un peu comme dans le *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick où, dès le départ, le spectateur est prévenu de ce qui va se passer et assiste, impuissant, à la fatalité. Je m'inspire de ce procédé mais sans la distance ironique du film. Je suis plus optimiste que Kubrick. Moi, j'ai encore foi dans l'amour.



« Etrange trio... Sarah et Rasine ont de véritables rapports de maître à esclave. Psychologiquement, leur « combat » relève du sado-masochisme. Rasine est jalouse que l'enfant de Bernard, avec qui elle a quand même fricoté, soit attaché à sa tante. Faut-il avoir été reconnue par Bernard Sambre, elle cherche à l'être par Bernard-Marie. Celui-ci est un enfant gâté aussi insupportable que son père. Sarah est une « mère » terrible, aimante mais étouffante. Par excès d'amour, elle deviendra un bourreau. »



« Comme beaucoup de dessinateurs de ma génération, j'ai lu « Comment devient-on dessinateur de bande dessinée » de Philippe Vandooren. Franguin et j'y y parlait de l'éternel dilemme « faut-il dessiner à la plume ou au pinceau ? » en évaluant les avantages et inconvénients de chaque technique. Adolescent, j'étais attiré par le pinceau mais je n'ai pas osé. Franguin disait que le pinceau était plus intelligent. Je comprends maintenant qu'il évoquait la capacité du pinceau à faire à la fois des pleins, des déliés, des masses et des traits. Mystérieusement, on ne maîtrise pas tout ce que l'on fait, le pinceau le fait un peu malgré soi. Il y a une forme de lâcher prise. La plume, au contraire, relève de l'hyper contrôle. Elle ne peut pas faire plus que ce que le carreau a décidé de lui faire dessiner. Le pinceau me paraît plus proche du romantisme, plus apte à traduire une forme de vague à l'âme. »

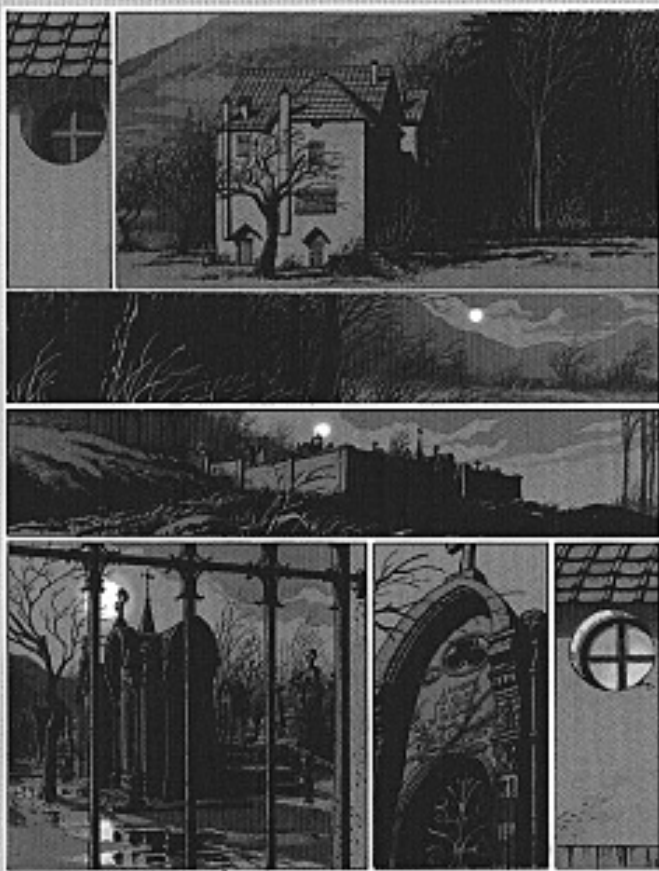




Chapitre Douze

Une école de sagesse

Depuis les premières planches de *Plus ne m'est rien...*, dix-huit ans ont passé et avec eux, deux chroniques du *XX^e Ciel* et, bientôt, un cinquième *Sambre*. Yslaire ne vit plus la bande dessinée dans l'innocence inspirée des débuts. En 1981, la théorie du directeur du mensuel (*À Suivre*) l'avait perturbé au point de bloquer son travail de scénariste. Aujourd'hui, il en a adapté la théorie en trois points (événements du récit, profondeur des personnages, intentions de l'auteur). Mais ses vrais modèles ne sont plus à chercher dans la BD. S'il rêve d'un média qui use de ses propres armes, il en mesure les ambitions à l'aune des autres arts. La bande dessinée ne doit renoncer à rien. Il lui faut trouver de nouvelles solutions pour se frotter à toutes les émotions, aux âges, aux temps et aux auteurs. Car l'essentiel est de quitter un rôle de faiseur pour s'exprimer absolument. Admettre qu'un album ou qu'une série est, d'abord et à jamais, une histoire, mais assumer aussi tous les défis, les vertiges et les errements d'une fiction sans cesse renouvelée mais éternellement nourrie de soi. Cette vie qui sort de soi et va à l'histoire, elle passe par le dessin. Qu'Yslaire, pour en décrire le processus, emploie un vocabulaire sexuel dit combien création, pulsion vitale et reproduction sont ici liées. La filiation avec un certain classicisme reste au cœur de sa démarche mais une dimension supplémentaire l'enrobe. Pour répondre à cette exigence, il faut entendre son besoin d'exhaustivité et en accepter l'impossibilité. Tout savoir et se résigner aux zones d'ombre. Tout faire et s'accommoder des moments de vide. Alors, au mieux, comme la vie, entre luttes et acceptations, une bande dessinée devient une école de sagesse.



« Ce sont des pages folles qui se font rapidement. Cela situe le décor. Les cases sans texte ont toujours eu quelque chose de plus reposant, de plus agréable. »

Pour expliquer votre démarche, vous prenez souvent des exemples dans le cinéma ou dans le théâtre, en particulier Shakespeare et *Roméo et Juliette*. Sambre emprunterait à ces deux arts?

Yskaire : le cinéma comme la bande dessinée ne sont pas des arts premiers. Tous deux s'inspirent du théâtre. Plus généralement, quel raconteur d'histoires peut prétendre ne pas avoir été influencé par le théâtre? La base de tous les scénarios s'y trouve. Mais ma connaissance de *Roméo et Juliette* est surtout livresque. Je ne me souviens pas de l'avoir vu correctement joué, et j'ai été plus impressionné par sa transposition dans *West Side Story* que par l'adaptation cinématographique fidèle de Zeffirelli. Le premier Sambre est presque un huis-clos. On pourrait aisément en tirer une pièce de théâtre. Hormis deux scènes au cimetière, tout se passerait à la Bastide. Les albums suivants, avec leurs changements de rythme et leurs actions parallèles, sont plus proches du cinéma.

La bande dessinée vous semble par définition liée au théâtre ou au cinéma?

Quand le texte est plus abondant, on invoque aussi la littérature. Mais on pourrait tout autant soutenir qu'elle est proche de la publicité, un autre art du XX^e siècle, lui aussi fonctionnant sur un rapport texte-image, même si, en l'occurrence, cette image est unique. Le clip publicitaire, avec ses accroches-textes et parfois ses images fixes, est aussi proche de la BD que du cinéma.

Pour donner une valeur supplémentaire à la BD, il faut s'inspirer d'autres arts?

Je cite plus volontiers des œuvres ou des auteurs qu'un art ou un mouvement artistique. Je suis beaucoup plus interpellé par le trajet d'un individu que par l'évolution d'un art. J'aurais beaucoup de difficulté à élire une école artistique en particulier. Par contre, les individus qui font leur révolution personnelle m'interpellent, particulièrement quand ils mélangent leur vie et leur métier.

Il y a pour vous des exemples supérieurs?

La hiérarchie entre les arts ne m'intéresse pas beaucoup. De plus, la BD a ce défaut particulier de se référer à des choses existantes pour tenter d'exister elle-même. Son ambition devrait être au contraire de chercher sa spécificité. À une époque, on se posait la question de savoir si la BD était un art. La question est stupide et déplacée. Il y a des artistes dans la BD et, comme dans n'importe quel domaine, une majorité de choses ne relève pas de l'art. Mais on peut en dire autant pour les livres, les films ou les spectacles.



« J'ai l'impression, pour la première fois, d'avoir trouvé un équilibre entre le noir et blanc et les couleurs. On retrouve aussi la présence de la montagne, un décor que j'aime profondément. J'avais déjà dessiné le cimetière à flanc de coteau. J'ai glissé la montagne par moment mais, au niveau graphique, elle installait un problème. La Bastide se trouvait sur un plateau entouré de montagnes. Si je les montrais trop, elles banneraient le chemin du ciel qui, dans Sambre, a une énorme importance pour son poids romantique. Ainsi, le temps qui se marie au début de Plus ne m'est rien... reflète la colère du père. Je n'ai donc pas pu danser toute sa mesure à la montagne qui aurait pu symboliser l'élévation d'un des personnages. De plus, le scénario ne s'en servait pas. »

Quelles sont selon vous les spécificités de la bande dessinée?

Ce genre de question est venue avec *Le XX^e Ciel*. Une BD, dans sa description la plus basique, c'est des images et du texte. Tout l'art est de les marier harmonieusement. On peut imaginer une BD sans texte mais ses images doivent être narratives. Arzach et Gon en sont des exemples célèbres. À partir du moment où il n'y a plus de narration, on sort du champ de la BD pour rentrer dans le domaine de l'illustration. Dès qu'il y a succession de cases, la notion du temps joue. Des fragments de temps sont mis l'un à côté de l'autre. Au cinéma, le temps est devant nous et défile. Un film ou une pièce de théâtre ont une durée fixe. En BD, pour faire passer le temps, on passe d'une case à l'autre, de gauche à droite. Tout l'art de la BD consiste dans l'art de fragmenter le temps en cases. Ce sont les fameuses ellipses. C'est dans une succession signifiante d'images que l'histoire prend son sens.



« Il s'agit d'une case étrange parce que muette. Qui aurait pu imaginer, dans un scénario, une case où une fille grimpe dans un arbre parce qu'elle se fait attaquer par des ovés ? »

Il y a certes ce qui se passe entre les cases, mais aussi les cases proprement dites.

Il faut que l'image soit elle-même signifiante, et tout de suite. On ne peut pas faire perdre de temps au lecteur. Cette recherche de sens est au-delà de l'esthétique. Le sens premier d'une BD se fait avec des images. Les gens achètent des BD pour les images, à commencer par la couverture. Au niveau plastique, la bande dessinée, obligée de rester dans le narratif, a certaines limites. Mais le texte ne peut pas non plus être une recherche formelle. Il n'est pas de la littérature puisque toujours inféodé à une image. La bande dessinée apparaît globalement comme des dessins avec des textes qui serait le sommet de l'iceberg, des bulles blanches dans la mer de couleurs.

Vous classez *Sambre* parmi les BD classiques. Ses textes très travaillés, ses personnages inhabituels et le montage cinématographique des cases la rangent pourtant à part ?

Sambre cherche, sans être à l'avant-garde. Cela reste une BD relativement classique mais il faut s'entendre sur la

définition du classicisme. Giraud qualifie *Blueberry* de BD classique alors qu'elle a été totalement novatrice. Mais incontestablement, elle s'inscrit dans le prolongement de ce qui l'a précédée. *Blueberry* pousse la charrette plus loin mais commence dans les sillons du *Jerry Spring* de Jijé. D'une certaine manière, cette démarche est, selon les propres termes de Giraud, classique et adolescente. Le contraste est total avec une démarche, façon Arzach, qui sort des codes de la BD pour, de manière radicale, poser la question « qu'est-ce que la bande dessinée ? ». Si l'on veut reprendre le parallèle avec Coppola, son travail est du même ordre avec les deux premiers *Parrain*. Dans les années 70, il apporte au cinéma une dimension qu'on n'avait pas encore vue mais il n'est pas pour autant d'avant-garde. Je tente de me rapprocher de cette démarche et, pour donner une autre comparaison vraiment prétentieuse, on pourrait apparenter *Sambre* à *Blueberry* et *Le XX^e Ciel* à Arzach. La recherche est identique.

Nous l'avons vu, le cadre de *Sambre* est très documenté et ses personnages, comme les possibilités du récit, ont été systématiquement explorés. Pourtant, certains points mystérieux ne sont pas définis.

Dieu merci, il restera toujours des zones d'ombre. On construit l'histoire de notre vie en orchestrant des souvenirs. Cette biographie personnelle change selon les aléas de la vie et n'est certainement pas la vérité. Cette histoire qu'on se raconte comporte des mystères, peut-être volontaires, peut-être inconscients. Peu importe, ces zones d'ombre sont sans doute plus nombreuses que les zones éclairées.



« Comment faire passer le fait que Sarah est aveugle ? Le cinéma m'aide. L'aveugle regarde toujours dans la mauvaise direction, il a les yeux qui flent, il ne regarde jamais dans les yeux la personne avec qui il parle. »



« Ce trois quarts des de Julie est sans doute le plus beau que j'aie fait. Il y a des moments de grâce durant lesquels on réussit à dessiner la finesse d'une femme, un chignon qui soit juste. C'est un détail au sein d'une case qui me touche encore maintenant... »

disait Gainsbourg. Ce qui reste, c'est le cri, l'expression, cette défaite de la beauté.

Votre dessin séduit, pourtant. L'immense majorité des lecteurs estime certainement que les cases de Sambre sont belles.

Tout est dans la définition de la beauté. On pourrait en parler longtemps. Une certaine énergie sexuelle, une certaine émotion qui jaillit de mes dessins peut passer pour de la beauté. Quand je dessine, il n'y a plus aucun discours qui tienne. Il n'y a plus que des sensations. Je dessine une pierre, je sens la pierre, je suis la pierre, je suis dans sa matière. Cela va au-delà du romancier qui entre dans la vie de son personnage. Je m'investis carrément dans le minéral ou dans le végétal. Le but est d'atteindre une forme d'orgasme où l'on touche à la matière, au vivant. Par moments, mes dessins réussissent ça et ce sentiment que les gens éprouvent, ils peuvent le confondre avec la reconnaissance du «beau».

Cette force du dessin n'est pas un bienheureux effet secondaire du hasard. Vous la recherchez, parfois jusqu'à l'obsession.

L'équilibre est délicat. Hergé considérait qu'aucune planche ne devait être plus belle que la précédente, qu'aucune case ne devait être plus belle que ses voisines. La réussite d'une BD en dépendait. Je respecte ce souci d'humilité. La narration d'une image interdit par moment un déploiement d'énergie. Mais je crois aussi que la BD est un peu comme un match de tennis. Certains points sont plus importants que d'autres. Il y a des cases à ne pas rater. Il faut être bon aux moments décisifs. Après, on peut laisser passer des balles parce qu'on ne peut pas être émotif à chaque instant. L'important est de ne pas manquer les grandes séquences.

L'essentiel serait donc de créer une émotion, ce qui est peut-être la chose la plus difficile à atteindre en bande dessinée.

Il est plus facile de faire appel à la tête qu'au cœur, mais communiquer de l'émotion reste mon vœu premier. Tardi a dit ceci : « Un plan d'une actrice qui pleure est plus émouvant qu'un livre entier de bande dessinée ». La bande dessinée est encore jeune. Très longtemps, elle a été confinée dans un registre précis, le rire. Le rire est une émotion et, pour celle-ci, la bande dessinée est aussi efficace que le cinéma. Gaston Lagaffe et Astérix m'ont beaucoup plus fait rire que Louis de Funès. Il est clair que la BD s'est peu mesurée aux histoires d'amour. Il faut composer aussi avec une évidente distance de lecture. Mais je crois qu'avec le temps, la maturité du genre aidant, les techniques de narration vont se perfectionner et pourront dégager ce genre d'émotion.

Les dialogues peuvent aider dans cette recherche?
Si on a un texte hyper émotif, il est difficile de faire une image qui soit de la même qualité. Il faut alors être d'une sobriété totale au niveau dessin, rentrer dans l'humilité et, surtout, ne pas faire de dessin beau.



« Voilà ce que les amateurs qualifient de « planche de musée ». Il y a une symbolique forte, c'est une séquence esthétique. En écrivant le scénario, on sent que, si on réussit son coup, ce sera une planche « à part ». On écrit une histoire pour ces séquences-là. C'est l'émotion qui vient en écrivant, et il faut que le dessin soit à sa hauteur. »



« Etienne Schréder commence à m'aider. L'intention était d'aller plus vite et j'en parle à François Schuiten qui me dit qu'il connaît la Rols Royce des décorateurs. Il n'est pas intervenu sur tous les décors. Dans la majorité des cas, j'ai encré ses crayonnés. Mais il était plus qu'un exécutant, Etienne donnait parfois aussi son avis sur la mise en cases, sur le découpage. Ce fut une collaboration très fructueuse et agréable. Elle s'est déroulée à la manière de ce qui se passe au cinéma et qui est devenu peu fréquent en bande dessinée. Quand c'est bien dirigé, cela peut donner d'excellents résultats. »



« C'est une approche de la mise en scène qui est plus cérébrale puisqu'elle intègre cette idée que la bande dessinée peut fonctionner sur l'ensemble d'une page et plus seulement par une lecture de gauche à droite et de haut en bas. Toute la page est construite comme un tableau avec une symétrie presque absolue, à part la dernière case. La perspective est exactement la même dans les cases 2 et 3 où l'on voit les deux côtés de la même porte. Cela m'a amusé. »



« Avec un même dessin et l'aide d'une bonne photocopieuse, je fais ce travelling arrière quasiment cinématographique. C'est le même dessin, mais je refais la mise en couleurs qui va donner cette impression de vie. La vraie photocopie, c'est la mort, le lecteur sent un trou. Si on refait la mise en couleurs ou l'encrage, cela revit. »

Les moyens employés, texte et image, me paraissent de plus en plus inconciliables. Je suis très embarrassé par cette opposition d'un scénario qui voudrait tout le temps mettre des mots sur les choses et d'un dessin qui les refuse.

Ce qu'il y a de beau dans un dessin, c'est ce qui n'est pas dit, c'est le point aveugle de l'histoire.

Comment « charger » d'émotion un dessin?

La chose à bannir, ce sont les intentions. On ne crée pas, on ne fait que recevoir. Je cherche. À un moment donné, cela vient et je ne sais jamais pourquoi. Le miracle se renouvelle régulièrement. Peut-être qu'un jour il ne se produira plus. Je serai triste et désarmé. Je cherche l'émotion mais je ne sais pas comment elle va naître. Je la sens, mais parfois elle ne parvient pas à sortir. C'est là qu'intervient le métier. Tout le métier tient dans le regard jeté sur ce qui jaillit. Il faut toujours trier. Quand on ne peut plus rien retirer, on est arrivé.

Comment cherchez-vous? Comment vous préparez-vous à ces états de création privilégiée?

Je dois avoir un certain nombre d'heures devant moi. Je n'aime pas aller à froid sur une planche de dessin. La phase de dessin commence par une phase d'inaction. Je n'ai pas de crayon en main. Je ne fais rien sinon des gestes mécaniques. Françoise Dolto réfléchissait en faisant la vaisselle. Moi, ce serait plutôt feuilleter une revue que je connais par cœur. Cela me coupe progressivement du monde et m'amène à un état solitaire où je peux commencer à investir le dessin. Puis, à un moment donné, il faut y aller. Je ne dessine pas par inspiration, comme si cela tombait du ciel. Il faut d'abord le décider. Dans cet espace-temps, il y a des jours où cela marche bien, d'autres où cela ne vient pas. Il faut rester humble et l'accepter.

Vous prenez ce qui vient sans tenter de forcer l'inspiration?

Au début, je croyais qu'il fallait commencer par dessiner et que « cela » viendrait dans la foulée. Mais je me rends bien compte que les premiers coups de crayon peuvent me casser. Je peux me désespérer complètement. Le dessin, c'est magique. Je dessine depuis vingt-cinq ans et je n'ai toujours pas compris comment on fait, je ne comprends toujours pas d'où cela vient. La seule boussole, c'est ce que j'ai envie de faire. Parfois, cela ne correspond pas du tout à la séquence que je dois dessiner. Avec le métier, j'ai appris à jouer de ces paramètres. Il y a toujours quelque chose à tirer de ce qui vient, même si ce n'est pas tout à fait dans la scène qu'on travaillait. C'est dans ce sens qu'il faut se méfier des intentions. Il faut être dans cet état de réceptivité que les bouddhistes enseignent. Tout ce qui est prévu est insupportable.

Vos personnages sont également imprévisibles. Est-ce une fatalité à laquelle il faut se résoudre ou un atout à exploiter?

Au bout d'un temps, on se rend compte qu'on ne contrôle pas un personnage ou que le contrôler serait l'appauvrir. S'il reste systématiquement dans le cadre, il s'atrophie. Les échappées lui sont bénéfiques. C'est sa vérité, sa santé.

Le plus bel exemple reste Gaston Lagaffe. Endormi au départ, il va devenir de plus en plus vivant. Pour un héros sans emploi, dieu, qu'est-ce qu'il s'emploie dans tous ses albums! La mécanique de Gaston a aussi été d'aller là où on ne l'attendait pas. Le héros toujours dans le cadre, c'est Tintin et il est ennuyeux.

Des années de pratique ont-elles aussi changé votre vision du scénario?

Quand j'ai commencé, à vingt ans, je pensais que je devais tout connaître avant d'entamer la première ligne d'un scénario. Maintenant, c'est tout l'inverse. Il me paraît de plus en plus évident qu'un bon raconteur d'histoire, au lieu de savoir son histoire, la découvre. Il est même très dangereux d'en connaître la fin. La force d'un narrateur vient de sa capacité à improviser sur un modèle connu : lui-même. C'est par un mouvement d'ouverture à sa propre histoire qu'il va pouvoir rendre son récit à la fois naturel et passionnant.

Comment pouvez-vous tirer un vrai scénario de ce mélange d'introspection et d'improvisation?

J'essaie de suivre mes personnages, de ne pas avoir peur de ce qu'ils vont faire. Je ne juge pas leurs actes en me disant « c'est horrible, mon ego n'a pas le droit de raconter ça! ». C'est le cap à dépasser pour raconter une histoire. Je sais que je retomberai sur mes pattes, que tôt ou tard je retrouverai une petite musique connue. C'est à cela qu'il faut faire confiance. Raconter une histoire est une école de sagesse où il faut s'accueillir soi-même. Une histoire se raconte devant moi et le travail que je vais opérer est d'ordre spirituel et mental... Bien sûr, on se rend compte qu'on rejoint des obsessions très personnelles. Si on n'est pas soi-même, qui le sera?



« C'est une page que j'aime bien. Il y a un exercice formel. L'histoire fonctionne un petit peu en miroir, il y a tout le temps un parallèle entre le trajet de Bernard et celui de Julie. Dans certaines, je voulais qu'il soit très clair que les deux personnages sont à égalité sur la page. Les cadrages sont les mêmes. Si on prend la quatrième et la cinquième cases, ils ont quasiment la même pose et ont la même proportion au sein du décor. L'architecture de la page, la manière dont les cases sont découpées entre les parties supérieure et inférieure sont identiques. Je me suis tapé un certain nombre d'exercices formels similaires dans « Révolution, révolution... ». Cela fait partie des choses qu'on a envie d'expérimenter à certains moments et qui renouvellent l'inspiration. Dans le même volume, on retrouvera cette symétrie dans la page 29, les deux faces d'un miroir, le côté pile et le côté face d'une même pièce, celle de l'amour adolescent. »



« Chaque fois qu'il y a Bernard et Julie, j'essaie d'en donner le maximum, parce que c'est le centre de l'histoire d'amour. »



Chapitre Treize

Déraison du cœur

Le cycle s'ouvre sur une troisième génération. D'autres pourraient venir. *La Guerre des yeux* a commencé avant les Sambre. Elle pourrait aussi se raconter depuis les origines, dès le premier jour où l'amour, cet espoir tragiquement humain, a combattu sa condamnation éternelle, autant dire sa condition mortelle. Ce thème démesuré et fascinant est dans *Sambre*, comme, depuis toujours, il est dans les livres, les films, les objets d'art. Puisqu'on n'en vient pas à bout, Yslaire, sagement, pour la suite, s'en tient à l'ambition première: une famille, deux générations, trois révolutions. Mais sa série continuera à ne pas être comme les autres: violemment sentimentale, féminine, exacerbée, intense. Ses différences seront plus marquées encore, car l'auteur a pris conscience qu'elles ont fait le succès des albums mais qu'elles font plus encore sa nature profonde. Yslaire n'a pas appris à contraindre sa passion ni à contrôler son expression. Mais il s'est construit une certaine sérénité dans le tourment, une philosophie personnelle de l'acceptation ou plutôt de l'acceptable. En effet, si atteindre la perfection d'un seul dessin est aussi impossible que d'apporter l'harmonie au monde, Yslaire n'y renonce pas aussi facilement qu'il le prétend. Il dira qu'être artiste est une tare, être intelligent une provocation, et prétentieux un mal nécessaire. Mais le plus beau de ses paradoxes explique sa plus humble et plus haute ambition: produire quelques gouttes de beauté dans le chaos de notre époque et, à la sèche lucidité, préférer la déraison du cœur.

Sambre aura-t-il une fin ?

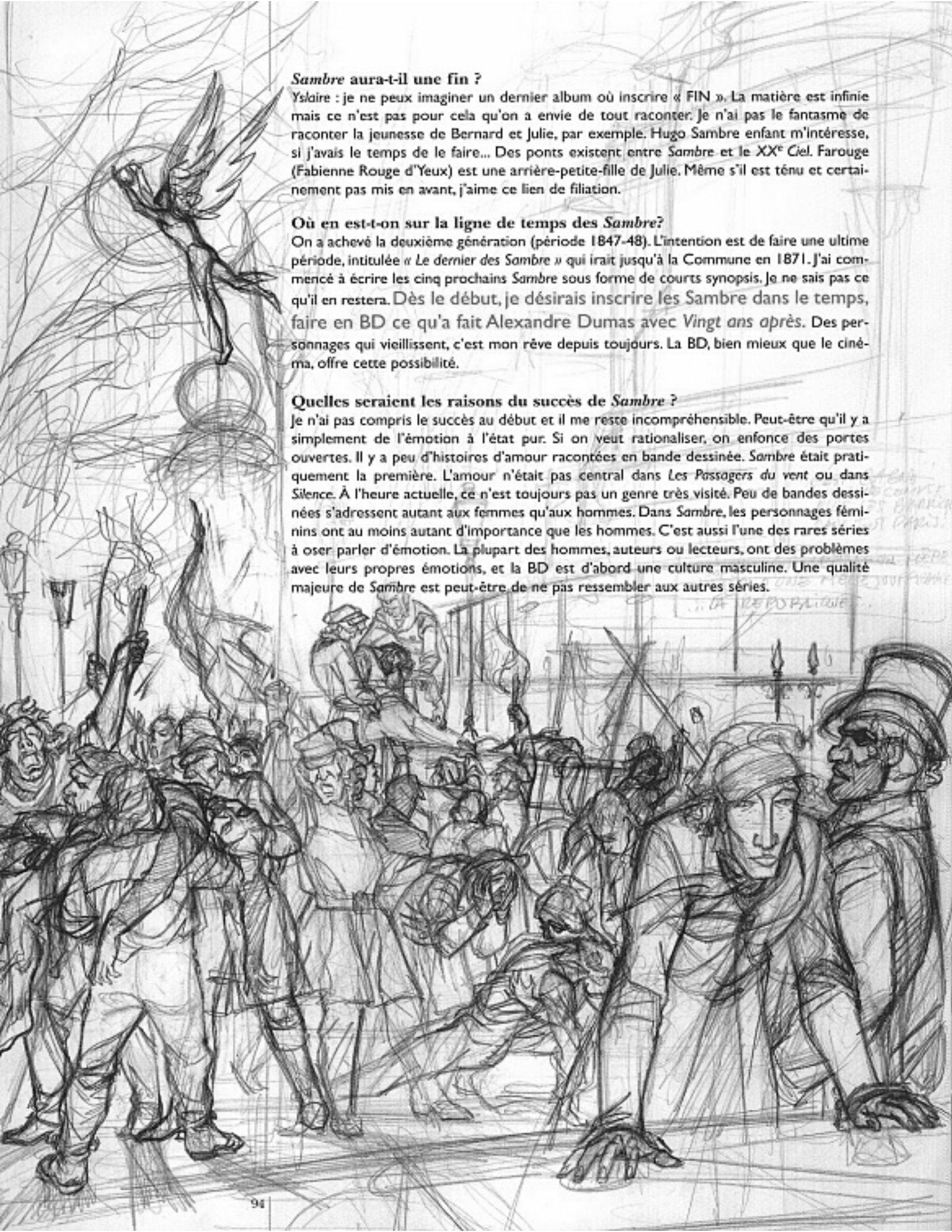
Ysloire : je ne peux imaginer un dernier album où inscrire « FIN ». La matière est infinie mais ce n'est pas pour cela qu'on a envie de tout raconter. Je n'ai pas le fantasme de raconter la jeunesse de Bernard et Julie, par exemple. Hugo Sambre enfant m'intéresse, si j'avais le temps de le faire... Des ponts existent entre Sambre et le XX^e Ciel. Farouge (Fabienne Rouge d'Yeux) est une arrière-petite-fille de Julie. Même s'il est ténu et certainement pas mis en avant, j'aime ce lien de filiation.

Où en est-t-on sur la ligne de temps des Sambre ?

On a achevé la deuxième génération (période 1847-48). L'intention est de faire une ultime période, intitulée « Le dernier des Sambre » qui irait jusqu'à la Commune en 1871. J'ai commencé à écrire les cinq prochains Sambre sous forme de courts synopsis. Je ne sais pas ce qu'il en restera. Dès le début, je désirais inscrire les Sambre dans le temps, faire en BD ce qu'a fait Alexandre Dumas avec *Vingt ans après*. Des personnages qui vieillissent, c'est mon rêve depuis toujours. La BD, bien mieux que le cinéma, offre cette possibilité.

Quelles seraient les raisons du succès de Sambre ?

Je n'ai pas compris le succès au début et il me reste incompréhensible. Peut-être qu'il y a simplement de l'émotion à l'état pur. Si on veut rationaliser, on enfonce des portes ouvertes. Il y a peu d'histoires d'amour racontées en bande dessinée. Sambre était pratiquement la première. L'amour n'était pas central dans *Les Passagers du vent* ou dans *Silence*. À l'heure actuelle, ce n'est toujours pas un genre très visité. Peu de bandes dessinées s'adressent autant aux femmes qu'aux hommes. Dans Sambre, les personnages féminins ont au moins autant d'importance que les hommes. C'est aussi l'une des rares séries à oser parler d'émotion. La plupart des hommes, auteurs ou lecteurs, ont des problèmes avec leurs propres émotions, et la BD est d'abord une culture masculine. Une qualité majeure de Sambre est peut-être de ne pas ressembler aux autres séries.



Les femmes tiennent en effet les premiers rôles dans la série...

Je suis pour les différences. J'essaie de représenter une femme profondément différente d'un homme. À partir du moment où elle commence à exister, je lui donne de la place, peut-être plus qu'à certains hommes. Cela me paraît original de faire quelque chose de féministe, dans le vrai et bon sens du terme. Par exemple, la problématique de Julie qui se demande si elle peut être femme sans être mère est celle que vivent beaucoup de femmes actuelles. Qu'un homme se pose des questions de femme me paraît intéressant. Où serions-nous si seules les femmes avaient le droit de s'interroger sur elles-mêmes? Ce serait du sexisme caricatural.



C'est curieux, vous ne reprenez pas le dessin et l'histoire dans les arguments en faveur de *Sambre*?

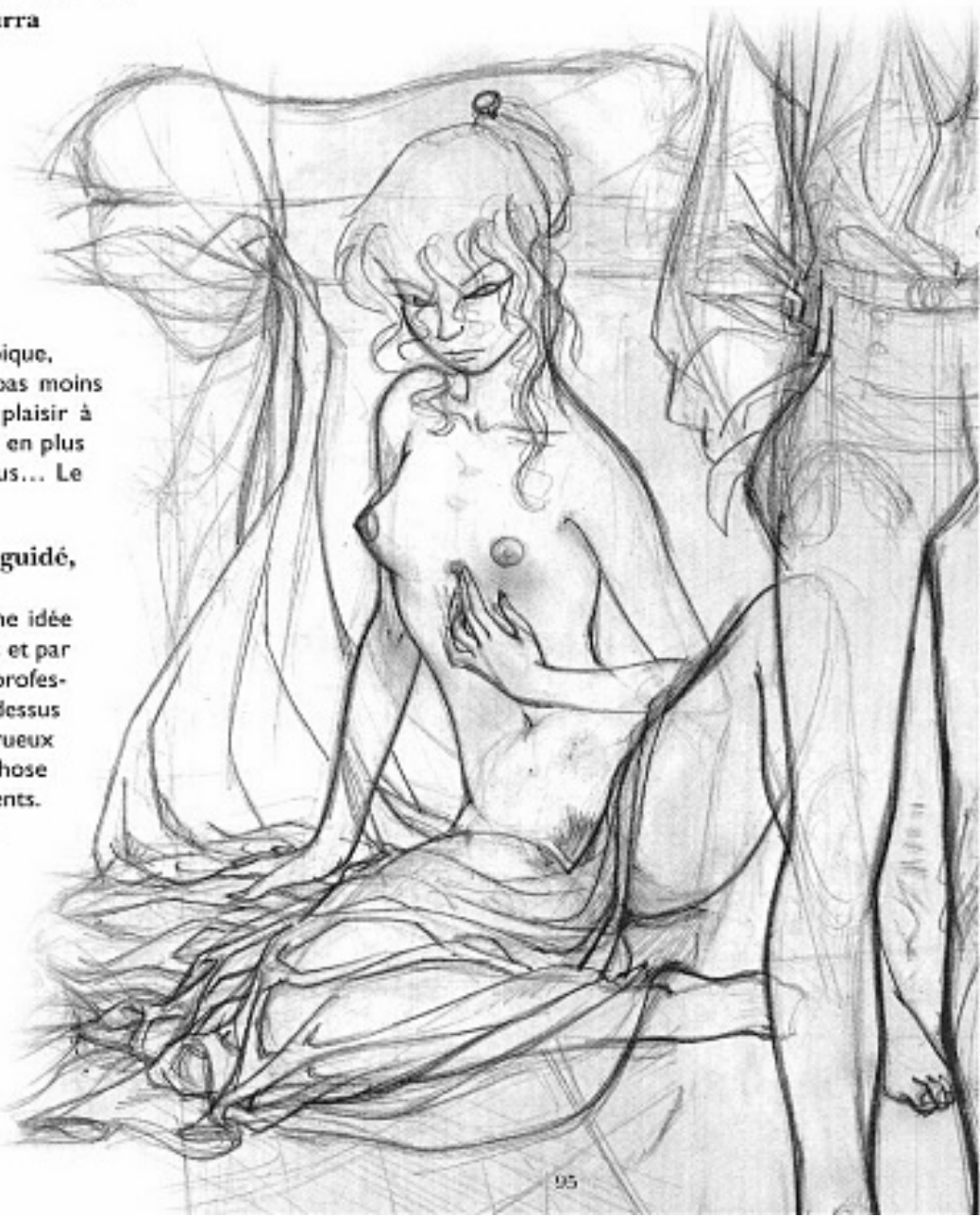
Quelque chose fonctionne dans le dessin, quelque chose que je ne m'explique pas. Sans vouloir me montrer prétentieux, je suis parfois comme un acteur de théâtre qui, sur scène, devine son public. À un moment donné, sur un dessin, je sens que cela porte mais je ne peux pas expliquer pourquoi. Ce n'est pas réfléchi, c'est magique... Quand on voit le nombre de feuilletons ou de romans historiques basés sur l'amour et les conflits de famille, on ne s'étonnera pas que l'histoire fonctionne aussi. Si la psychanalyse a autant de succès, c'est que d'une certaine façon, c'est « papa, maman, la bonne et moi ». Mais toutes ces raisons, et d'autres qu'on pourrait encore citer, ne suffisent pas à expliquer le succès.

La création suppose qu'on se trouvera face à des choix mais qu'on ne pourra tous les explorer. C'est pourtant un désir qui semble vous habiter?

Je rêverais d'être superficiel et de faire le tube de l'été. J'en suis incapable. Approfondir est un plaisir mais aussi une nécessité. J'ai besoin d'aimer, de connaître, de creuser mes personnages. C'est une passion. Je ne pourrais pas faire autre chose. Cela a quelque chose d'emprisonnant. J'ai une volonté d'exhaustivité, absolument utopique, je le sais de plus en plus. Je n'en fais pas moins pour autant. J'ai de plus en plus de plaisir à dessiner, j'ai envie de raconter de plus en plus d'histoires, de produire de plus en plus... Le plaisir devient une boussole.

Si le plaisir ne vous a pas toujours guidé, par quoi étiez-vous poussé?

À 20 ans, ma boussole était une certaine idée de perfection transmise par mes parents et par les maîtres que je m'étais choisis dans la profession. J'avais l'ambition de m'élever au-dessus de la masse. Il y avait un orgueil monstrueux derrière cela, peut-être aussi quelque chose qui s'apparente à la parabole des talents. Quand on reçoit des talents, on est obligé de les faire fructifier, d'être à la hauteur de ce que les gens attendent de vous. Au bout d'un temps, je me suis rendu compte que ce n'était pas seulement une identification mais que j'étais vraiment perfectionniste.





Être artiste, pour moi, est une fatalité. Cela ne me paraît pas être un choix agréable, on vit avec et voilà tout. Cela a quelque chose d'une tare qu'on transcende. En admettant qu'un dessinateur voie des choses, celles qu'il va dessiner, des choses que les autres ne voient pas, il faut supporter cette double vue. C'est une sensibilité qui me paraît incurable. Il faut avoir l'humilité d'accepter ce que l'on est, une acceptation assez proche d'une philosophie bouddhiste ou taoïste. Je m'intéresse de plus en plus aux pensées orientales. Elles disent : « *N'oublie pas que la mort marche à côté de toi. Tout n'est qu'illusion* ». La vie est un chemin fait de mouvement et cela me plaît d'apprendre à vivre.

Vous en parlez comme d'une technique personnelle pour moins souffrir.
C'est une réponse à la souffrance, bien sûr. Si on raconte une tragédie en quatre albums, c'est qu'on a en soi une certaine angoisse de la vie. On se met en scène avec une part de risque. La création, au sens plein du terme, est une tentative de faire naître des choses qui n'existent pas. L'humain a peur de ce qu'il ne connaît pas. On rencontre des choses qui ne sont pas faciles. Cela provoque une forme d'angoisse qu'on gère, bien ou mal. De mieux en mieux avec les années, pour moi... Je donne l'impression de rationaliser, mais c'est plutôt une acceptation : « *le cœur a ses raisons que l'inspiration comprend* ». Je m'accueille tel que je suis. Cela ne sert à rien de lutter contre un robinet qui veut couler.

Vos méthodes de création, vos albums même s'accompagnent de discours et de références intellectuelles exceptionnellement rares en bande dessinée.
Via mes lectures, j'ai hérité de mes « maîtres » la certitude qu'il faut un peu de provocation dans l'art. Aujourd'hui, la plus grande des provocations est de paraître intelligent, d'être un intellectuel. Vous pouvez être insulté parce que vous avez cité Lacan. La psychanalyse fait peur, comme les sorciers. Elle est pourtant simplement une qualité d'écoute et l'acceptation qu'il existe une part d'inconscient en chacun de nous. Autrement dit, c'est accepter l'idée que ce que je dis ici et maintenant n'est peut-être pas l'exacte vérité, que derrière cette parole se dissimule un autre message, qu'il y a plusieurs vérités... Cela fait aujourd'hui partie intégrante de notre culture. Pourtant, jouer avec ça paraît provocant. On vit une époque qui régresse vers un discours unilatéral, politiquement correct, bourré de certitudes. Ma provocation, c'est de susciter le doute, de dire : l'Histoire, on ne sait pas très bien ce que c'est, on en a bien une idée, mais qui sait si elle n'est pas totalement fausse...

Vous comprenez que le milieu vous ait parfois jugé prétentieux?
Bien sûr que j'ai été prétentieux. Heureusement qu'on l'est quand on est jeune. Est-ce que je le suis encore? Je sais en tout cas que le perfectionnisme est une maladie qui pose plus de problèmes qu'elle n'en résout. Il me serait difficile de trouver mon travail abouti, ce ne sont que des esquisses. Il y a quelque chose de foncièrement frustrant dans ce que je fais. Mais la vie n'est qu'une esquisse, on ne passe jamais à l'encre. Le jour où on le fait, il fait tout noir et on est mort.

Puisqu'un dessin ne vous paraît jamais abouti, quand décidez-vous de quand même l'abandonner?

C'est le métier ou plutôt la maturité qui me l'a appris. Pour le dessin, on est dans le domaine de la sensation. Je m'arrête de dessiner quand je n'ai plus envie, comme dans un acte sexuel. Après le plaisir vient le dégoût. Quand le dégoût arrive, c'est le moment où il faut s'arrêter et qui correspond souvent au moment où je risquais de tuer l'énergie du dessin. Je peux y voir des défauts, mais reconnaître avec humilité que je ne peux pas faire mieux. Peu importe qu'il soit abouti ou pas, l'important est qu'il soit au maximum de ce qu'il pouvait être. Il ne suffit pas de passer plus d'heures sur un dessin pour qu'il soit meilleur.

Il faut donc apprendre à savoir renoncer. Vous y parvenez plus régulièrement aujourd'hui?

J'essaie. C'est dur. Mon défaut principal, c'est l'ambition, mais la vie rend humble.

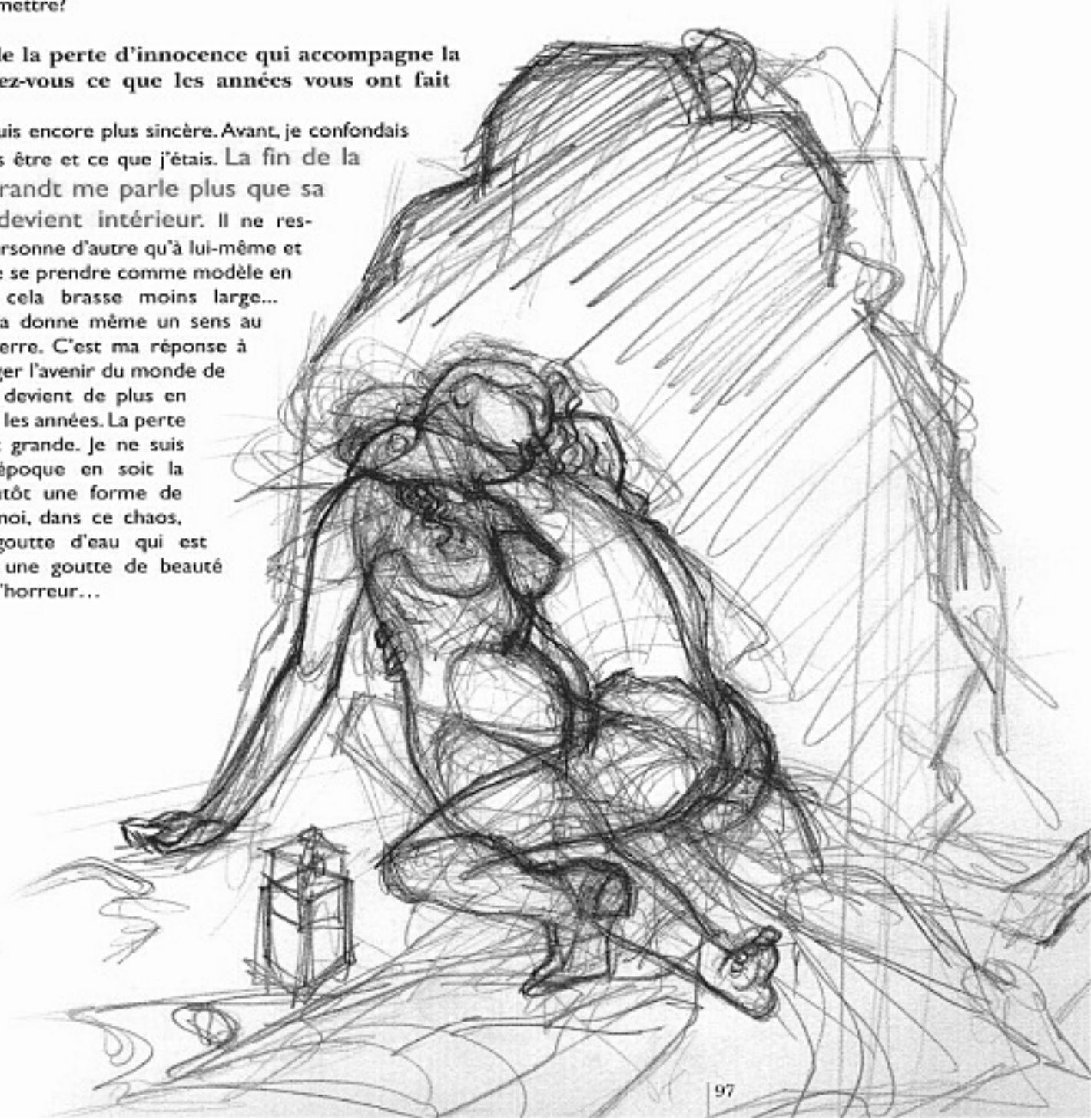
Le corps vieillit. Quelque chose nous oblige à admettre que la vie passe vite. Je n'ai plus cette illusion de ma jeunesse que la vie est éternelle. Je sais que l'idée de pouvoir tout contrôler est une illusion. Les dessins faits à 20 ans, on ne les refait pas 20 ans plus tard. Il manque une certaine forme d'innocence, de gratuité. Avec les années, on se complexifie, on se perd parfois. Mais je ne vois plus cette notion de perfection comme un sommet de montagne à atteindre. La vie est un chemin avec des hauts et des bas. Et cette vie, avec le temps, me paraît de plus en plus magique, de plus en plus belle.

Cette embellie touche aussi votre perception de Sambre?

Certainement. J'ai une chance extraordinaire. Moi qui aime raconter des histoires avec des personnages qui ont une consistance, j'ai enfin l'occasion de présenter aux lecteurs des personnages dont ils connaissent une partie du passé. Ces personnages ont forcément une grande densité psychologique. La question que pose *La Guerre des yeux* sur la part de choix réel dont nous disposons dans notre vie, va revenir dans un contexte encore plus riche, encore plus passionnant. Il me permettra d'enrichir encore mieux partager avec le public mes questions existentielles (rires). Comment survivre? Comment vieillir? Comment transmettre?

Vous parliez de la perte d'innocence qui accompagne la maturité. Voyez-vous ce que les années vous ont fait gagner?

Je crois que je suis encore plus sincère. Avant, je confondais ce que je voulais être et ce que j'étais. La fin de la vie de Rembrandt me parle plus que sa jeunesse. Il devient intérieur. Il ne ressemble plus à personne d'autre qu'à lui-même et cette humilité de se prendre comme modèle en acceptant que cela brasse moins large... l'assume ça. Cela donne même un sens au fait d'être sur terre. C'est ma réponse à l'horreur. Envisager l'avenir du monde de façon optimiste devient de plus en plus difficile avec les années. La perte des illusions est grande. Je ne suis pas sûr que l'époque en soit la cause. C'est plutôt une forme de maturité. Mais moi, dans ce chaos, j'apporte une goutte d'eau qui est peut-être belle, une goutte de beauté dans un océan d'horreur...



OBSCUR
NOS ÉMOTIONS

DÈS LE DÉBUT
IL N'Y AVAIT
PAS
DE COMMENCEMENT

RESTA

VAIN

AN
AN



Annexes

- I Bidouille & Violette
- II Résumés
- III La mise en couleurs
- IV Le XX^e Ciel
- V Reperages
- VI Bio-bibliographie

Bidouille et Violette

SINCÈRE HISTOIRE D'AMOUR

La passion autour de *Sambre* fait parfois dédaigner *Bidouille & Violette*, la première série d'Yslaire. Avec le recul, des points communs évidents apparaissent pourtant entre les deux univers. Pendant quelques années, Alain de Kuyssche, rédacteur en chef de *Spirou*, avait fait souffler un vent de fraîcheur sur l'hebdomadaire. Sans rompre avec l'héritage des grands anciens, une génération poétique, avec en tête Frank Pé (*Broussaille*), André Geerts (*Jojo*) et Bernard Hislaire, intégrait les préoccupations d'une certaine jeunesse. Hislaire ne le savait pas encore, mais *Bidouille & Violette* était déjà une BD à part. Il l'apprendra assez rudement par ses éditeurs. Chronique historique de ce premier amour mélancolique.

Après quelques années d'apprentissage, Hislaire ne se sait pas encore homme de ruptures, mais déjà il prend ses distances avec Jean-Marie Brouyère, son scénariste et son mentor. « Avec le recul, il est clair que Jean-Marie m'a beaucoup apporté. Mais le scénario était son bifeck et il était logique qu'il ne m'encourage pas vraiment à en faire ». Or le dessinateur de *Baladin* et *Coursensac* se sent désormais des velléités d'auteur complet. « Quand j'ai rencontré Alain de Kuyssche, il m'a demandé si je n'avais pas de projet en vue. J'en avais un. Il traînait dans mes cartons depuis 3 ans mais j'avais envie de le concrétiser ». Le projet est encore très embryonnaire. Bernard le sait. C'est en forçant et en pressant le destin, que naît *Bidouille et Violette*.



Improvisation oblige, l'histoire est courte pour ouvrir le tendre bal mais le titre en dit long : *Un Roméo pour Violette*. Après deux gags en une planche, Hislaire envoie son drôle de couple en vacances sur 30 pages. L'histoire suivante, *Les jours sombres*, s'étend sur la longueur classique d'un album « à la Dupuis ». La machine est lancée, la distance est prise. Mais Hislaire se pliera aussi à la tradition. Avec un vrai plaisir, il fournit des récits pour les numéros spéciaux de Pâques et de Noël, sans oublier une part active aux diverses animations du journal. C'est à la fois un exercice de style et un salut aux exemples laissés par André Franquin. Sans doute, ses capacités de dessinateur lui permettraient de produire énormément. Malgré les sollicitations, Hislaire évitera d'emblée ce piège. « Perfectionniste méticuleux, se souvient Thierry Martens, le rédacteur en chef qui accueillit ses premiers travaux. Il ne sacrifie pas à la productivité et il se forge lentement un style original. »

Cœur sur la ville

Bidouille et Violette, deux jeunes adolescents, se rencontrent et s'aiment démesurément. Seul souci, leurs parents, surtout le père de Bidouille, s'opposent à des premiers émois pourtant bien chastes. Hislaire nourrit ses récits d'expériences vécues au détour des rues bruxelloises. Les décors urbains, triturés par des perspectives architecturales audacieuses, témoignent de sa maîtrise graphique. Lorsque les cœurs de Bidouille et Violette battent à l'unisson, la ville grise prend parfois les couleurs du printemps. Les meilleures planches de la série savent exprimer de la tendresse et de la pudeur sans sombrer dans l'eau de rose. Par ses inventions délicates, Hislaire révèle un cousinage avec Sempé. Mais *Bidouille et Violette* témoigne aussi d'une grande sensibilité mélancolique, annonciatrice d'un univers encore en formation.

Quand on l'interroge sur cette époque, Bernard Hilaire parle autant du journal *Spirou* que de sa série personnelle. Fils de journaliste qui rêve encore aujourd'hui de s'impliquer dans une aventure de presse, il se souvient qu'Alain de Kuyssche ne s'est pas contenté de la traditionnelle formule du rédacteur en chef entrant: le démagogique « donner une chance aux jeunes ». Il a réellement secoué le cocotier. « Il voulait retrouver l'esprit pionnier qui a forgé les débuts de *Spirou*. Un journal, un vrai journal avec des jeunes qui s'expriment comme on s'exprimait dans le monde à cette époque-là. Une relative avant-garde qui essaie de faire différent de ce qui a été fait avant. » Car, autour de Marcinelle, le monde bouge...

Animation de rédaction

Fin des années '70, la bande dessinée belge est secouée par ce qui se fait en France, *Métal Hurlant*, *Fluide Glacial*, *L'Echo des Savanes*... Les dessinateurs de *Spirou* et de *Tintin* passent pour des « vieux cons ». Le divorce s'installe entre la bande dessinée adulte (made in France) et une bande dessinée « grand public » (essentiellement belge), considérée comme de la « merde commerciale ». « En réaction, à l'intérieur de *Spirou*, Alain de Kuyssche va défendre des jeunes qui essaient de faire une bande dessinée humoristique différente. C'était l'enjeu car le réalisme était un terrain totalement occupé par les dessinateurs français. »

Au même moment, Yann et Conrad arrivent de Marseille. Ils proposent d'animer les pages comme on le faisait dans le *Spirou* des années 50. « Yann Delporte, le rédacteur en chef du *Spirou* de la grande époque, a toujours prétendu qu'à son apparition Gaston était un personnage subversif. Nous, on recevait ce genre d'affirmation comme la Bible, et de Kuyssche nous poussait dans le même sens. » On le sait, la presse, les ateliers, les entreprises collectives passionnent Hilaire et il plonge lui aussi dans l'animation du journal. Yann, Conrad et Hilaire apprennent à s'apprécier et deviennent amis, mais cela vaut à la série une longue interruption avant le troisième *Bidouille & Violette*. « À l'époque, à la rédaction, rue de Livourne, des lits étaient installés à l'étage pour les jeunes dessinateurs de passage. Imaginez les soirées de ces jeunes de 18 à 22 ans, loin de leurs parents, en vacances chez *Spirou*... »

La gestation des deux premiers albums (*Les Premiers Mots*, 1981, et *Les Jours sombres*, 1982) s'était déroulée très naturellement. De *La Reine des glaces*, un récit onirique, option inhabituelle pour lui, l'auteur accouchera dans la souffrance. « J'étais arrivé à un carrefour de ma carrière. Le premier, j'ai remis en cause ce que je faisais et les actes que cela entraînait ». Pour terminer l'album, il se trouve devant plusieurs possibilités, sans pouvoir choisir. Pour débloquer la situation, de Kuyssche décide de publier l'histoire. Quand la planche 32 paraît dans *Spirou*, il demande à son dessinateur favori: « Tu continues ou on met fin à l'épisode ? » Hilaire abattra deux planches par semaine pour achever le récit.

Victime d'un accident

« J'ai commencé à prendre conscience qu'une BD pouvait être à plusieurs niveaux. Il y a ce qu'on raconte, et puis la démarche d'un auteur qui se cache derrière cette intrigue. Dans mon récit, *Violette* se retrouve face à un miroir et tombe sur son double... En fait, c'est sur moi que je tombe en ne suivant plus les règles précises de ce que je croyais être une histoire, de ce que la BD devait être, de ce que le public attendait. Je commençais une histoire qui ne répondait qu'à un seul critère : mon émotion ». Hilaire perd à cet instant une certaine naïveté. Il ne racontera plus sans se poser de questions. Bientôt, il aura aussi besoin de dessiner d'une manière différente et de s'attaquer à un sujet qui prenne le contre-pied de ce qu'il a déjà fait.

La Reine des glaces est fraîchement accueillie par la famille Dupuis. « Une lettre de Charles Dupuis déclare que *Bidouille & Violette* est une bande dessinée d'avant-garde,



ce qui avec le recul, me fait rire. » Dame censure est également intervenue pour gouacher une scène où Violette était nue. « Je rencontre le fils de Charles qui me déclare : « Ce sont deux gosses sur un banc public et ils ne le quittent pas ! Vous allez faire des variations là-dessus et vous n'en sortirez plus ». L'avertissement est clair : toute tentative d'échapper à l'univers des deux premiers albums est interdite.



La Ville de tous les jours tente cet impossible retour en arrière. « Au début, je me suis retenu. Le premier chapitre mène Bidouille et Violette sur les toits avec une apparente légèreté retrouvée. À la planche 13, Bidouille est face au building Mont Blanc qu'il doit gravir. Sans crier gare, l'histoire bascule dans le drame, je ne sais plus où je vais, la locomotive s'emballe... L'histoire se termine de manière tragique. Bidouille est renversé par une voiture. Des tas de suites étaient prévues mais, emporté par le récit, je me rends compte qu'on est déjà à la planche 43 et, surtout, que Sambre commence à paraître dans Circus. J'ai réfléchi à une suite possible en une planche. Pour Bidouille, cet accident ne devait être qu'une anecdote et j'ai terminé l'histoire là-dessus. Mais la suite n'a jamais paru. C'est donc devenu extrêmement dramatique. Bidouille victime d'un accident... comme la série! ».

Six ans de réflexion

Au même moment, Alain de Kuysche est remplacé à la tête de Spirou par Philippe Vandooren. Les Editions Dupuis ont été revendues à Hachette et au groupe Albert Frère. Bidouille & Violette s'inscrit difficilement dans la nouvelle logique industrielle de l'éditeur. Les attirances poétiques de Charles Dupuis (Franquin, Macherot, Hausman et, quelque part, Hilaire) ne sont plus d'actualité. De plus, sans en être encore vraiment conscient, Hilaire revendique un nouveau statut, celui d'auteur. « Durant toute ma période Spirou, mon but a été d'essayer de faire partie de la famille Dupuis. C'était l'école du mérite. On devait suivre un long cheminement progressif: d'abord les histoires courtes, puis le 44 pages et enfin, peut-être, un album. Je suis entré à Spirou en 1974, lors des Cartes Blanches. Mon premier album a paru en 1980. Il m'a fallu six ans. »



Avec le recul, l'auteur pointe sans hésiter la faiblesse qui, à terme, condamnait Bidouille & Violette. « Au mieux, la BD humoristique permet à un personnage d'avoir trois âges - enfant, adolescent-adulte et vieux. Mais il doit se tenir impérativement à l'un d'eux. Tout la question posée par la série était : « l'amour va-t-il durer ? ». À partir du moment où l'on intègre la notion du temps dans une histoire d'amour, les personnages doivent vieillir. Et comme le personnage humoristique ne peut pas vieillir... il m'était impossible de trouver une réponse graphique. Le meilleur exemple, c'est le gag, « Les Derniers Mots », scénarisé par Yann et Conrad, où j'ai essayé de les dessiner vieux. Ça ne collait pas ».



Dès sa publication, Sambre fut comme une révélation et les nouveaux lecteurs d'Hilaire dédaignèrent la première série de leur nouvelle idole. Avec le temps, des passerelles évidentes apparaissent entre les deux univers. Dix ans après la sortie du dernier album Dupuis, une édition intégrale, sous-titrée *Chronique mélancolique d'un premier amour*, fut éditée par les Editions Glénat. Un délicat « Merci à Charles Dupuis » y tient lieu de dédicace. « Je suis en train de redécouvrir ces albums et je trouve que, finalement, c'est une BD sincère. Le fait qu'elle soit partie dans tous les sens lui donne un certain charme. Je rencontre souvent des nostalgiques de la série qui aimeraient qu'elle soit relancée. Bidouille est un grand timide comme l'était son public. S'il avait exprimé son attachement aux personnages, peut-être aurais-je continué... »

Résumés

Sambre 1 : Flux ne s'est rien...

Dessin : Yslaire

Scénario : Balac et Yslaire

Mise en couleurs : Yslaire

Album édité chez Glénat en juin 1986.

1848, à la veille de la révolution, Bernard Sambre, jeune bourgeois de province, et Julie, la jolie boucannièr, se rencontrent, s'aiment et se promettent d'unir leurs destinées. Une malédiction dont on ignore encore toute l'étendue plane sur leur union. Julie a les yeux rouges, une caractéristique qui, selon Hugo Sambre, la classe parmi les réprouvés. La Guerre des yeux, son ouvrage inachevé,

oppose en effet la tribu des yeux ardents à celle des yeux sombres. Même s'il vient de se donner la mort, son ombre tutélaire plane encore sur la Bastille. Sarah, la sœur aînée, veut achever son œuvre. La mère, qui flirte avec le cousin Guizot, semble seule échapper à la folie qui imprègne la maison. Pour avoir déclaré que son mari était fou, elle est tuée accidentellement par Sarah. La grande sœur trop possessive en profite pour accuser Julie, des lors condamnée à prendre la fuite. Guizot, qui rêve d'une alliance avec Sarah, se fait fort de la capturer...

**Sambre 2 : Je sais que tu viendras...**

Dessin : Yslaire

Scénario : Yslaire avec participation de Balac pour les planches 1 à 3 et 15 à 25

Mise en couleurs : Yslaire

Album édité chez Glénat en novembre 1990.

Bernard, empoisonné dans le manège de sa mère, a rejoint, sur les bords plateaux, la cabane de Julie. Une inscription gravée donnera son titre à cet album. Contre l'avis de Sarah, Bernard décide de monter à Paris, officiellement pour tenter de gêner la succession détestable du père Sambre, en vérité pour tenter de retrouver Julie. Celle-ci

rend visite au vicair, l'homme qui pourrait être son père semble avoir bien connu Hugo Sambre. La rencontre se déroule très mal. Julie trouve refuge, contre son gré, chez le peintre Valdieu. Celui-ci dispose d'un atelier rue des Innocents, dans l'hôtel de maître délabré des Sambre. Bernard y séjournera sans se rendre compte que celle qu'il cherche est si proche. Valdieu tente de réaliser le portrait de Julie pendant que Bernard, par désespoir, passe la nuit avec Olympe de Castellbosc, une ancienne maîtresse de Valdieu. Dans Sambre, les destins se croisent sans se rencontrer.

**Sambre 2 : Je sais que tu viendras... - Intégrale**

Dessin : Yslaire

Scénario : Yslaire avec participation de Balac pour les planches 1 à 14

Mise en couleurs : Yslaire

Introduction : Yslaire

Textes : Paul Herman

Album édité chez Glénat en novembre 1991.

Yslaire aime les beaux ouvrages. Cette édition, à un format nettement plus grand que l'habituel, réunit les planches en sépia de l'album mais également les planches abandonnées en cours de création, ainsi que la plupart des esquisses pré-

paratoires nécessaires à l'élaboration des planches définitives. L'ordre des planches obéit à une succession différente des planches présentées dans la version parue en novembre 1990. Yslaire a en effet changé la structure de l'album en cours de création. Les textes de Paul Herman qui accompagnent le matériel graphique trouvent un éclairage nouveau sur la série. On y imagine que William Reid Kinch, un voyageur irlandais, soupirent évidemment malheureux de Sarah, a accueilli autour de la famille Sambre documents, histoires et généalogies.

**Sambre 3 : Révolution, révolution...**

Dessin : Yslaire

Scénario : Yslaire

Mise en couleurs : Yslaire

Album édité chez Glénat en novembre 1995.

La révolution de février 1848 approche sans que Bernard Sambre, jouant les bris d'Olympe, celle qui inspira la Liberté de Delacroix, ne le devine. La relation entre le peintre Valdieu, tout occupé à traquer le regard de « sa » Liberté, et Julie tourne au sado-masochisme. A sa manière, le tableau progresse avec la révolution qui monte.

Le vicair porte à Bernard d'une « venue dans ses murs ». Egon Valdieu et Bernard décident posséder Julie, mais en des sens et pour des motifs bien différents. Sambre tue accidentellement le peintre, ce dont se réjouira le cousin Guizot, soucieux d'offrir au bague une nouvelle prisonnière. Il y voit en effet un nouveau crime à faire porter par Julie.





Sambre 4 : Faut-il que nous mourions ensemble...

Dessin : Yslaire
Scénario : Yslaire
Mise en couleurs : Yslaire
Album édité chez Glénat en janvier 1997 (malgré un dépôt légal mentionnant novembre 1996).

Julie, la fille aux yeux couleur de drapeau révolutionnaire, incarne la Liberté guidant le peuple, telle que Vallière avait sans doute voulu la représenter. Échevelée, seins nus sur les barricades, elle est plus que jamais au centre de la saga sambrienne. Manipulée par Rodolphe, le meneur de

révolutionnaires, elle devient le symbole d'un mouvement populaire qui veut accéder d'un nouveau monde. Entre la folie héritée de son père et sa passion pour Julie, Bernard poursuit sa descente aux enfers romantiques. Le vicieux lui a en effet révéilé l'Infernal échec de la gréologie des Sambre, avec en point d'orgue la découverte de « La venue dans ses murs », soit la tête monifiée de Saint-Arge, la mère de Julie. Bernard monte sur les barricades. Comme cette révolution trop jeune qui s'achève dans le sang, les amants maudits se retrouvent pour que l'un d'eux meure.



Sambre 4 : Faut-il que nous mourions ensemble...

Édition « Glénat - 50 ans d'édition »
Dessin : Yslaire
Scénario : Yslaire
Mise en couleurs : Yslaire
Album édité chez Glénat en 1999.

À l'occasion de leurs 50 ans d'existence, les éditions Glénat font paraître une version spéciale des albums phares jalonnant leur histoire. Ceux-ci sont recouverts d'une jaquette spéciale dont la face intérieure est ornée d'un dessin inédit. Pour cette édition, Yslaire réalise une nouvelle couverture

et ajoute 8 planches inédites. Le récit débute (pages 10, 11, 12 et 13) différemment, révélant une discussion entre Bernard Sambre et son domestique parisien. La planche 41 a également été ajoutée. Dans l'édition originale de 1996, après l'actuelle page 39, il n'y avait qu'une seule page qui a été développée en 3 pages dans l'édition finale. L'importance de Sarah, dans le récit et la suite de la série, est ainsi mieux marquée.



Sambre 5 : Maudit soit le fruit de ses entrailles...

Dessin : Yslaire
Scénario : Yslaire
Mise en couleurs : Yslaire
Album édité chez Glénat en 2003.

Au lendemain de la révolution du février 1848, Julie a accouché de jumeaux. Le premier enfant, une fille, est mort-né. Le garçon, Bernard-Marie, a été recueilli par sa tante Sarah, mais sa mère pense qu'il a été confié à un bagne pour enfants. De retour d'un pénitencier en Algérie, Julie reçoit Guizot qui lui montre une photo de son enfant. Elle

ne l'a plus vu depuis sa naissance. Il a maintenant huit ans. Il porte le prénom et le nom de son père. En échange d'une remise de peine, Guizot convainc Julie de partir à Copenhague, loin de son fils. La seconde partie du livre se déroule à la Bastille. Sarah développe un rapport plus que privilégié avec cet enfant qui ressemble tant à son frère. Pour préserver son rôle de pseudo-mère, elle a progressivement réécrit l'histoire de Bernard et Julie. Lorsque Bernard-Marie lui reproche de mentir, il est enfermé dans le caveau des Sambre. Dans la nuit, là où il fut saisi, il hurle : « Maman, Maman... ».



Sambre, tomes 1 à 4.

Une nouvelle édition des quatre premiers albums de Sambre a vu le jour en 2003. Les films des premières éditions furent numérisés. À partir de ses fichiers numériques, Yslaire, assisté par Pierre Pourbaix, a révisé la mise en couleurs afin d'harmoniser l'ensemble. Une nouvelle maquette et des visuels inédits ont été réalisés pour ces éditions définitives.

En 1993, à l'occasion de la parution du troisième album, Yslaire avait longtemps hésité entre deux titres. « Révolution, révolution... » l'avait emporté. Dix ans plus tard, « Liberté, liberté... » s'impose comme une évidence pour l'auteur : liberté du peuple, liberté de l'artiste et liberté de la femme à choisir son destin...

La mise en couleurs

L'OMBRE DANS LA LUMIÈRE

Sombre et blafard comme le siècle. Rouge et noir, comme le sang, l'amour et la mort. La lumière et les couleurs cessent ici d'être des compléments innocents au dessin pour devenir ses égales, ses égales dans la longue recherche d'une perfection, ses égales dans la fulgurance de l'expressivité. Au bout, la réussite saute aux yeux. Au départ, c'était pourtant un pari impossible. Mais quitte à rompre avec tous les usages de la bande dessinée, Yslaire voulait rester fidèle aux documents laissés par le XIX^e. Plus encore, les couleurs devaient suivre la passion des personnages et l'emportement des mots.

Avant la série *Sambre*, la bande dessinée avait déjà situé quelques récits au XIX^e siècle. Mais leur mise en couleurs restait indifférente aux particularités de l'époque évoquée. Si les planches s'assombrissaient, c'étaient par la présence d'amples manteaux noirs ou lors d'inévitables séquences souterraines. Dans ses recherches documentaires, Yslaire a découvert que les photographies et les gravures du XIX^e sont toutes dans une gamme chromatique très sombre et a décidé que sa mise en couleurs serait en concordance avec les traces laissées par le siècle.

Mais le choix d'une échelle de tons n'est pas seulement affaire d'imitation de la réalité. Les coloris sont aussi chargés de sens et d'émotions. « Il y a trois manières de mettre en couleurs. La première est d'essayer de respecter la figuration : l'herbe est verte, l'arbre est brun. La deuxième est d'ordre symbolique. Le peintre installe un code narratif qui dit que le héros a des cheveux jaunes et que chaque fois qu'on met du jaune, cela signifie qu'on est dans l'appartement du héros. Certains films sont construits ainsi sur des oppositions très fortes, entre le bleu et le rouge par exemple. On peut aussi suivre l'expressionnisme des couleurs. Chacune d'entre elles concourt à créer un sentiment. Le noir serait triste, le violet mystique, le vert dépressif. Le cinéma et la publicité ont aidé à instaurer cette liaison que le spectateur moyen connaît désormais. Si on travaille dans le rouge, le lecteur se sent dans un cadre dramatique, passionnel... »

Les rouges et les noirs

Les sentiments violents de la saga *Sambre* dictaient clairement leur palette. « J'ai principalement joué sur deux couleurs, le rouge et le noir, ainsi qu'avec toute une nuance de gris, tirant vers le sépia pour les scènes diurnes et vers le bleu pour les scènes nocturnes, explique-t-il, en 1986, aux *Cahiers de la bande dessinée*. Le rouge et le noir s'imposaient non par référence au socialisme et à l'anarchie, mais parce que ce sont les couleurs du sang et de la pierre, de l'amour et de la mort. J'ai voulu des visages très blancs et des éclairages violents. Tout cela participe au travail de l'émotion que je voulais mener le plus loin possible. »

À la réflexion, ces choix paraissent évidents mais la réussite de l'entreprise ne doit pas faire oublier combien le pari était alors audacieux. Jusque-là, la BD en couleurs affichait des tons joyeux qui répondaient à sa mission divertissante traditionnellement assignée. Et si l'on a toujours allègrement trucidé dans les albums de bande dessinée, le sang n'a jamais été aussi rouge que lorsqu'il jaillit de la peau d'un blanc lunaire des *Sambre*. Ces options radicales, soutenues par l'éditeur, pouvaient amener l'acheteur potentiel à trouver la série excessivement dépressive, voire morbide. Depuis, nombre d'auteurs se sont engagés sur ce type de mise en couleurs, sans atteindre forcément l'exception yslairienne.

Une famille de spectres

L'atmosphère oppressante, au bord de l'hystérie, des *Sambre* s'incarne donc dans une dominante de rouges et de noirs qui seront le fil conducteur, narratif et symbolique, de ce récit. Cette optique apparemment minimaliste se révèle d'une grande richesse. L'infinité des nuances entre ces deux pôles est explorée. Yslaire alterne les tons chauds, dédiés aux scènes d'intérieurs, et les tons froids, pour les étendues balayées par le vent. L'importance des touches de blanc est primordiale pour faire jaillir la lumière de la pénombre des planches. Est également capital le traitement des éléments naturels (pluie,



« Le principe de mise en couleurs est assez simple à expliquer, pas toujours facile à appliquer. Il suffit d'imaginer un filtre avec lequel je vais atténuer toutes les couleurs, les désaturer. Par contre, tout ce qui est rouge dans la réalité, je vais le faire ressortir avec violence. »



« J'ai essayé de rendre au mieux le rougeolement du brasero. Hugo Pratt a voulu acheter la planche. C'était très flatteur... »

neige...). Lorsque l'orage se déclenche, le rendu des lumières, aussi faibles soient-elles, donne un caractère surnaturel au paysage. Dès lors, on comprend intuitivement qu'au-delà de la mort, Hugo Sambre parle encore aux siens. Les Sambre vivent d'ailleurs dans un univers de passages, entre malédictions passées et avenir promis, entre l'absence des vivants et la puissance des morts. La chevelure rouge, les costumes noirs et les visages blafards donnent des allures de spectres aux membres de la famille. Dans cet esprit, l'ensemble des albums baigne dans une lumière crépusculaire. Les scènes les plus intimes touchent au mystère, peut-être même à l'occulte.

On pourrait penser qu'un artiste finit par se fatiguer de ses propres trouvailles et qu'une mise en couleurs aussi rigoureusement définie ressemble au bout du compte à une prison. « Il faut bien comprendre que, au bout de cinq albums, je ne suis toujours pas blasé de la gamme chromatique de Sambre. Je me suis rendu compte qu'elle comportait une infinité de couleurs. Ce n'est jamais qu'un vocabulaire pour exprimer des phrases visuelles. Ce qui est important, c'est ce qu'on dit et ce qu'on raconte. Mais bien sûr

toute règle crée la tentation de l'exception, et j'aime les exceptions pour autant qu'elles ne deviennent pas à leur tour des règles. La séquence en flash-back de Révolution, révolution... en est un exemple. » Yslaïre est allé très loin mais il voudrait toujours davantage traduire concrètement sur ses planches les tourments sentimentaux des personnages.

Nouvelles techniques

Dans un cadre expressionniste aussi neuf, les techniques devaient évoluer elles aussi. Cela en est ainsi fini de la simple adjonction de couleurs au dessin. Une logique nouvelle, « fusionnelle » pourrait-on dire, part à la recherche de ses propres lois. Pour mieux souligner les émotions, le dessin prend d'abord ses distances avec les règles du dessin classique. « C'est l'erreur qui fait le style », diraient les historiens de l'art. La mise en couleurs donne aux compositions échevelées l'unité nécessaire. Elle est elle aussi un élément essentiel à la fabrication de cette mystérieuse intensité qui irradie des plus belles planches de la série. Mais le prix à payer est lourd. Ce travail exigeant sur la couleur prend autant de temps que le dessin noir et blanc. S'il désire faire paraître des albums très régulièrement, un auteur de bandes dessinées détermine la gamme de couleurs avant de confier le coloriage proprement dit à des spécialistes. Mais pour Sambre, toutes les tentatives de déléguer cette part de travail ont échoué. Une différence de qualité apparaissait, quasi invisible mais curieusement très sensible. Le lecteur n'aurait pas été dupe. Yslaïre devra se charger de tout.

Pour des raisons de commodités techniques, il avait opté, dans les deux premiers Sambre, en faveur d'une mise en couleurs classique sur bleu de coloriage. Révolution, révolution... fut l'occasion d'étreindre un autre procédé. « Une fois les crayonnés réalisés, j'effectuais un encrage sur calque. Celui-ci était imprimé en sérigraphie sur un papier dessin à un format double de celui de l'album. Je pouvais ainsi réaliser une mise en couleurs



« Dans Révolution, révolution..., j'ai expérimenté toutes les nuances de bruns, de gris. J'ai découvert un brun rouge très profond que j'ai utilisé énormément et qui a rendu l'histoire plus chaude. J'ai parfois l'impression, comparativement aux deux premiers tomes, de m'être perdu dans les détails de mise en couleurs, d'être moins coup de poing, moins style affiche. J'hésite toujours entre ces deux tendances-là. »



« Maudit soit le fruit de ses entrailles... marque l'entrée de Sambre dans l'ère numérique. Yslaïre a réalisé des dessins sur de grands cartons de 60 sur 40 centimètres. Alors que les quatre premiers albums étaient réalisés à la plume, l'artiste à cette fois opte pour le pinceau. L'instrument est difficile à dompter mais procure moult jouissances par la suite. Sur ces cartons, Yslaïre crayonne sans tenir compte de l'ordonnancement futur de la planche. C'est le triomphe de l'instinct graphique. Les crayonnés qui échappent à son tri drastique sont encrés avant de se voir appliquer des tons grisés et quelques rares zones de rouge. Ces éléments sont ensuite scannés et, via Photoshop, remis en niveaux de gris. Le travail de mise en couleurs informatique peut ensuite commencer. »

directe, sans perdre la force du trait noir. Piégé par ma volonté de réussir une superproduction en couleurs, cette technique fut particulièrement lente. Le plus grand format que la parution finale m'autorisait à aller dans les détails, au risque de m'y perdre. D'autant qu'il s'agissait de scènes de foules pour lesquelles je me refusais à utiliser les trucs de dessinateur pour faire sentir la masse sans la dessiner. Je voulais que le lecteur puisse entrer dans les détails. » Malgré cette réticence, l'auteur reprendra quasiment le même processus pour l'album suivant.

Editions définitives

Les heureux élus qui ont pu admirer les mises en couleurs originales de *Sambre* peuvent ensuite s'étonner du résultat imprimé. Les pertes de nuances et de profondeurs sont nettes. L'auteur reconnaît sa part de responsabilité. Au fur et à mesure de l'achèvement du dessin en noir et blanc, des bleus de coloriage furent mis en couleurs. La photogravure était réalisée par blocs de planches séparés par un certain laps de temps et elle n'affiche donc pas toujours les mêmes paramètres. Ceci explique que le rouge des yeux de Julie ou le roux des cheveux des Sambre ne sont pas toujours identiques. Il faut encore y ajouter l'inévitable affaiblissement de qualité lié à l'impression.

Les albums, par l'audace du graphisme et de son spectre sombre, ont beau avoir suscité l'admiration, Yslaire voulait que tous les lecteurs bénéficient de la méticulosité de son travail. Il a convaincu son éditeur de remettre à niveau la mise en couleurs des quatre premiers albums. Tout au long de l'année 2002, tous les films ont été numérisés et totalement revisités par Yslaire, avec la collaboration technique de Pierre Pourbaix, afin de les harmoniser avec le cinquième *Sambre*. L'ensemble de la photogravure des albums *Sambre* est désormais à la hauteur des aspirations d'Yslaire. Au public de découvrir ces éditions définitives, ornées de couvertures inédites et surtout d'un nouvel éclairage, celui de la qualité optimale.



« La mise en couleurs de *Faut-il que nous mourions ensemble...* a également été réalisée sur une impression grand format du trait noir en sérigraphie, mais je gardais un film du trait noir. En phase finale, ce film se superposait au simili noir réalisé à partir de la mise en couleur. L'idée étant de garder toute la force des zones noires. »

Le XX^e Ciel

UNE SÉRIE DE RUPTURES

Après le XIX^e siècle des Sambre est venu le XX^e siècle d'Yslaire. Un temps qu'il s'accorde pour fuir les routines, même les meilleures, celles qu'il s'est imposées. De la naissance de la psychanalyse à l'extension d'Internet, Le XX^e Ciel brasse les idées, les questions et les bouleversements du dernier siècle. Plus encore, il bouleverse les méthodes d'Yslaire et ouvre de nouveaux horizons à la bande dessinée. Cette saga multimédia est sortie de Sambre. Inévitablement, il finira par la reprendre.



Le troisième tome du XX^e Ciel sera le dernier. Il couvre l'année 2000 et s'intitulera donc "00". À l'hôpital, Eva a été « débranchée », peut-être par l'Ange. Son ordinateur a connu le bug du passage à l'an 2000 et affiche la date de 1900. Dans une confusion totale, la mémoire virtuelle de son ordinateur révèle des images de la naissance d'Eva et de ses deux frères avant de se bloquer. Bug prolongé, à l'image du coma d'Eva, Lucienne Dezee relève les e-mails de l'aïeule. @nony-mous est désormais absent aux rendez-vous. Par contre, quelques anciens patients d'Eva correspondent avec la jeune métisse toujours à la recherche de son identité. Incidemment, l'histoire de tous les destinataires d'@nony-mous se recoupe comme les pièces d'un puzzle. Une seule pièce manque, celle de Frank Stern. L'ouvrage explore également la période la plus sombre d'Eva, les années quarante. À l'issue de ce troisième opus, Eva disparaît définitivement avec son siècle, emportant aussi les dernières certitudes. Seules resteront de sa vie, de son siècle, quelques photos... sans légendes.

Sur un album, Yslaire travaille avec un mélange d'intensité, de doutes, d'inspiration, d'acharnement et d'endurance qui n'appartient qu'à lui. Mais il n'en nourrit pas moins des vies créatives parallèles. Il envisage d'autres univers et amorce des histoires, des personnages, des situations. Des thèmes le taraudent, des faits l'interpellent, auxquels il voudrait réagir. Alors, pendant des années, il travaille sur un album en rêvant à d'autres aventures. Comme *Bidouille & Violette* hier, *Tannenberg* demain, elles attendent leur jour. Ainsi, quand *Sambre* semblait l'occuper tout entier, Yslaire, depuis longtemps déjà, mettait en scène des anges dans ses sérigraphies ou affiches, des anges porteurs d'une part de la souffrance humaine. Sans être annoncé, un ouvrage ambitieux se structurait. Le voile est levé une première fois en 1995 : « J'ai actuellement un énorme projet sur les anges au XX^e siècle, mais je ne sais pas encore sous quelle forme, ni chez quel éditeur il va paraître. Ce devrait être un livre d'illustrations. Peut-être cela débouchera-t-il sur une BD... »

Les anges apparaîtront après le *Sambre 4*. « C'était assez bizarre, somme toute, de raconter une histoire vieille de cent ans alors qu'on entre dans le XXI^e siècle. Le XIX^e siècle, c'est Victor Hugo, et il l'a mieux raconté que moi. J'avais fait mes classes, il était temps d'essayer de raconter le siècle qui m'a vu naître et que j'allais bientôt quitter. » L'enjeu est d'autant plus vital que, fin 1996, le procès que Balac intente à Yslaire et aux Editions Glénat menace de mettre fin à la série. Yslaire envisage même d'abandonner la bande dessinée, du moins ce type de bande dessinée. Il ne veut plus savoir qu'avec *Sambre*, il a défini une « ligne sombre » profondément originale. Dans son esprit, son travail est encore prisonnier de la ligne claire et cet enfermement lui pèse. Il veut s'ouvrir de nouveaux espaces, fuir la routine, ne plus être là où on l'attend. Des pavés de Paris, il passe au XX^e Ciel. À la jeunesse impétueuse des *Sambre* succède une vieille dame très sage.

Une héroïne centenaire

Eva Stern est née en 1900. Elle mourra, c'est écrit, le 31 décembre 2000. Psychanalyste, elle est la mémoire vivante et pénétrante de ce XX^e siècle qu'elle a tout entier habité. Ses rides sont comme des cicatrices, témoins des révolutions, des illusions perdues et des génocides traversés. Née dans une Vienne à la grandeur agonisante, elle est le dernier fruit d'une culture oubliée, celle que les modernes appellent dédaigneusement « classique ». Mais femme d'intelligence, elle a suivi de près les progrès technologiques. Internet, par exemple, n'avait pas de secret pour elle jusqu'au 31 février 1997 ! Date impossible pour un événement irréel : la réception du premier e-mail signé @nony-mous. D'autres suivent, toujours le 31 du mois. Invariablement, ils sont composés d'images tragiques du siècle et de photos représentant un ange. Mais au fil du temps, ces messages anonymes et sans commentaires se rapprochent de la vie personnelle d'Eva. Le fantôme de Frank Stern, son frère, hante de plus en plus cette correspondance unilatérale. Il est pourtant mort au cours d'un

reportage couvrant la bataille d'Isonzo, en septembre 1917. Sa dernière photo, retrouvée plus tard, montrait un biplan et était annotée « *Ich bin ewig!* » (Je suis éternel). Alors qui est cet ange virtuel? Quelle histoire cherche-t-il à transmettre? Dans son journal, la vieille dame ne cesse de remuer ces questions et d'esquisser des hypothèses.

« Une grande partie du scénario s'articule autour des e-mails envoyés à Eva Stern par l'ange. Lancer un site en parallèle s'imposait et j'ai cherché les moyens techniques de répondre à mes intentions de départ. » La décision est logique mais constitue un grand saut pour un dessinateur qui n'a jamais surfé sur le Web ni même utilisé un ordinateur. Comme beaucoup de ses collègues, en 1995, Yslaïre avait simplement lu quelques articles sur le sujet. « Connaissant mon souci du perfectionnisme, des proches craignaient que je me perde dans la multitude des possibilités techniques qui allaient s'ouvrir à moi. Mais j'avais une certitude : on ne pouvait raconter le XX^e siècle que par la voix d'une psychanalyste, la plus actuelle des historiennes, qui s'exprimerait sur Internet, le plus actuel des médias. »

Mettre au net

Le site *Mémoires du XX^e ciel* (février 1997-décembre 1999) sert donc de tremplin créatif au projet. Contrairement à la plupart des pages Web, il n'est en aucune façon une vitrine promotionnelle. Yslaïre propose en fait d'entrer dans le bureau de la psychanalyste Eva Stern, rue du Vignoble à Bruxelles. On peut consulter les nouvelles images envoyées par son correspondant mystérieux, consulter ses notes et parcourir la biographie des protagonistes. Comme pour les personnages de Sambre, leur étoffe psychologique est renforcée par la part souterraine de leur existence, celle que le récit ne prend pas en charge. Jeu de miroirs entre l'histoire et l'Histoire, le site divulguait également des entretiens de Yslaïre menés, tout au long de la création du *XX^e Ciel*, par la psychanalyste Laurence Erlich, à bien des égards le modèle physique de la jeune Eva.

Ces entretiens éclairent son travail, mais à un moment où il semble prêt à abandonner la bande dessinée, ils aident aussi Yslaïre à répondre aux questions que lui-même se pose sur son métier. « J'y ai puisé la force d'écrire et d'oser, de briser tous les tabous et de me dire : en portant tout au paroxysme, est-ce que je peux en faire un livre? » Introduction au *XX^e Ciel* (novembre 1997) est sa réponse. Des fac-similés de la revue *XX^e Ciel*, les biographies des personnages ou la psychanalyse d'un ange sont parmi les clefs qui entrouvrent les portes d'un univers encore en création. Les dessins sont superbes, les potentiels multiples. La démarche est si séduisante que le même mois, *Télérama* confia à Yslaïre la couverture de son hors-série consacré à Internet. Les bases sont installées, restent à bâtir les trois tomes prévus.

Vers l'Etoile

Poussé par son affection pour l'idéalisme révolutionnaire, Yslaïre fait naître le mouvement du *XX^e Ciel* avec la révolution soviétique. Révoltés par les atrocités de la Première Guerre mondiale, quatre idéalistes militent pour le renouveau spirituel de l'humanité. Ils seront les principaux protagonistes de la période entre-deux-guerres du *XX^e Ciel*. Fabienne Rouge d'Yeu, alias Farouge, surnommée à Verdun « L'Ange des poilus », est l'une des premières femmes aviatrices. Photographie, le viennois Frank Stern traque de son objectif les anges dans leurs refuges supposés. Sa sœur Eva sera une des meilleures élèves de Sigmund Freud tandis que le suisse Werner Ysler (ou Wysler), peintre et graveur, imagine que les montagnes pourraient être le dernier asile des anges en perdition.

Du XIX^e siècle des Sambre, Yslaïre avait tout à apprendre, mais au moins l'Histoire avait fait son tri. Pour le XX^e siècle trop proche pour permettre le moindre recul, sa recherche s'est faite à tâtons, comme pour un aveugle arpentant le temps avec son crayon. « Je suis parti sur la base des étoiles qui ont façonné l'image de ce siècle (étoile jaune, rouge, de l'Europe, de l'armée américaine...). J'ai imaginé que, si ces symboles avaient été utilisés aussi souvent par des peuples opposés et pour des causes différentes, ce n'était pas un hasard. Il devait exister un sens commun, à savoir une quête des étoiles, une course vers l'espace toujours présent dans l'inconscient



Les fondateurs du *XX^e Ciel* publièrent jusqu'en 1989 une revue éponyme sous-titrée *Journal des Âmes*. Elle connut une parution aléatoire et épousa les tendances graphiques des époques qu'elle traversa. Fidèle reflet des idéaux « ciellistes », le *XX^e Ciel* eut pour fil rouge la figure de l'Ange, symbole de l'espoir pour l'humanité. Des extraits de cette revue hors-normes sont reproduits dans les différents volumes du *XX^e Ciel*.

collectif. - L'auteur explore cette piste sans insistance, par petites touches disparates, comme les psychanalystes se contentent d'abord d'écouter des fragments de récits, de les recevoir sans juger, laissant le temps donner leur véritable importance aux faits rapportés.

Dessins sur ordinateur

La méthode de travail pour le *XX^e Ciel* est audacieuse. Se contentant d'une très aléatoire intention scénaristique, Yslaire réalise d'abord des dessins, sorte de flashes graphiques, inspirés de reportages visuels marquants ou de ses lectures (premier homme sur la Lune, libération de Buchenwald...).
- *La mémoire s'assortit aussi bien de futilité que de profondeur. Elle ne juge pas : elle sélectionne les événements du passé selon une grille de lecture que même dix ans de psychanalyse ne peuvent pas décrypter. Puisque mon ambition était de faire un portrait - bien entendu, subjectif et partiel, du siècle -, j'ai volontairement accepté le chaos des souvenirs et la confusion des images qui me revenaient à l'esprit. De ce puzzle incomplet, j'ai cherché à assembler les pièces de manière cohérente. Les associations d'idées ou d'images chères à Freud se sont imposées comme seuls guides.* - Plus que jamais, les albums d'Yslaire seront une part de lui-même.

La nature de son projet lui avait déjà imposé d'exploiter les possibilités d'Internet. Il va aussi pratiquement abandonner le papier, support jusqu'ici fondamental du dessin, au profit de l'ordinateur. Yslaire couche sur papier uniquement les images « premières ». Après avoir été photocopiées sur papier de couleur, ces images sont scannées et importées dans l'ordinateur. Yslaire explore alors une multitude de possibilités graphiques pour les doter de leurs ambiances et cadrages définitifs. Un même dessin peut faire l'objet de plusieurs traitements et être utilisé à divers endroits de l'ouvrage. Comme dans la post-production d'un film, l'auteur fait et défait le montage de son travail. Jusqu'au dernier moment, il peut modifier ses choix, ses textes comme ses cases. Cette méthode est vécue comme la libération qu'il espérait tant.
- *Jusqu'à présent, dans les bandes dessinées, je crayonnais, j'encreais, je plaçais des phylactères, je définissais les cadres des cases à même la planche. L'encre me pesait de plus en plus et me laissait sans cesse l'impression de perdre l'expression du crayonné. Le passage par l'ordinateur m'offrait l'opportunité de passer directement du crayonné à la mise en couleurs.* -

Base de données

Mémoires du XX^e Ciel 98 paraît aux Editions Delcourt en janvier 1999. Mais l'album à peine sorti, Yslaire décide, fait sans précédent dans le monde de la BD, de transférer le projet *XX^e Ciel* aux Humanoïdes Associés qu'il sent plus proches de sa vision. À l'occasion de la parution du second volume, *XX^e Ciel.com : Mémoires* 99, le premier est totalement revisité.
- *Il faut savoir que la plupart des images de l'album sont stockées dans une base de données et dans des mises en page informatiques qu'on peut facilement modifier. Il y avait donc non seulement matière à changement, mais aussi moyen. L'un a encouragé l'autre.* -

Dans ce second tome, nous apprenons que tous les personnages qui ont connu Frank Stern reçoivent également un message de l'Ange. Il veut leur communiquer une part de mémoire sous d'autres angles.
- *Certains de ces nouveaux personnages étaient présents dans les premiers messages reçus par Eva Stern. Dans une photo du premier tome, Frank Stern est au premier plan. Derrière lui se trouvent quatre hippies, dont la mère de Lucienne Dezer, la petite asiatique qui interviewe Eva Stern.* - La psychanalyste ne pouvait se souvenir d'événements qu'elle n'avait pas vécus, discerner ce qu'elle n'avait pas vu et, comme prévu, à la fin du siècle elle disparaît.

Eva Stern est sans doute le premier personnage féminin très âgé de la bande dessinée. Crédible et touchante, elle a bénéficié de l'expérience gagnée avec *Sauvage*. En imaginant



L'Autrichien Frank Stern et la Française Fabienne Rouge d'Yeux, deux ennemis, fraternisent après avoir déserté leurs camps respectifs. La suite des amours impossibles chères à Bernard Hilaire et à Yslaire ? Les nations ayant, ici, pris le relais de l'autorité parentale.

le personnage du vicaire, Yslaïre a découvert qu'il pouvait endosser la personnalité d'un homme plus âgé et la psychologie d'un monstre. Eva Stern est une nouvelle étape du même processus. « *Me mettre dans la peau d'une femme de 99 ans est un défi qui m'a amusé. Je n'ai pas 99 ans et je ne suis pas une femme, mais il était important que même si, physiquement, Eva Stern paraît porter un masque mortuaire, elle vive et soit sympathique en dépit de ce masque.* »

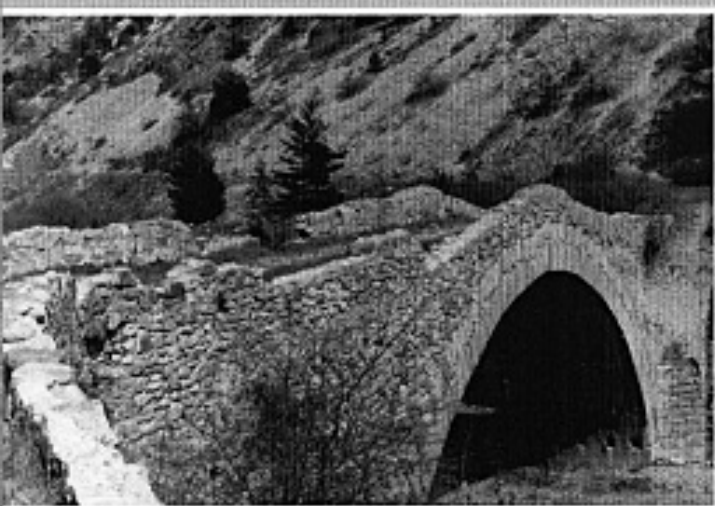
No comment

On l'a vu, *Le XX^e Ciel* est une série de ruptures. Yslaïre rompt avec toutes les habitudes, même les siennes. Le rouge et le noir sont ses couleurs fétiches. Dans *Le XX^e Ciel*, les photos, mais aussi d'autres éléments discrets, sont traitées dans les tonalités bleutées. « *Pour moi, c'était une transgression, un viol, un auto-viol. C'était dur. Mais ce bleu est en quelque sorte le symbole de la fin du siècle. Et symboliquement, le début du siècle était vraiment rouge et noir. Regardez les drapeaux : le rouge hitlérien, le rouge communiste, puis le bleu de l'Europe. Le siècle tourne autour de ces trois couleurs.* » Mais la remise en question est encore bien plus proche qu'il n'y paraît. En introduisant la photographie dans son travail, le dessinateur interrogeait sa raison d'être et de créer. « *La photographie pose une belle question : pourquoi perdre beaucoup de temps à dessiner des gens qui bougent alors que la photographie les reproduit mieux, plus vite et plus facilement? Comme beaucoup de dessinateurs, j'ai longtemps répondu que les photographes sont avant tout des peintres ratés! Dans les messages de l'Ange, j'ai pourtant cherché à me réapproprier la photographie. J'ai alors découvert qu'au-delà des différences techniques, il y a des réponses communes entre le dessin et la photo.* »

Par ses sources, ses moyens et ses enjeux, *Le XX^e Ciel* colle à son époque. Mais son poids n'a rien de commun avec un effet de mode ou une fascination momentanée autour d'une radicale nouveauté. À la relecture, sous la première trame, on découvre une étoffe complémentaire. Le XX^e siècle est à peine terminé, nous dit Yslaïre, et il n'en reste déjà que des souvenirs épars et incompréhensibles. Le vertige face à la malédiction du temps, l'éternelle nostalgie des jeunesse disparues et la crainte de voir la mémoire se disperser dans le monde virtuel sont parmi les messages sous-jacents de cette envoûtante trilogie. « *Dans cette époque de communication mais aussi de perte du sentiment religieux, je trouve intéressant de mettre en scène le message d'un dieu absent ou mort, un messager perdu dans un siècle qui, justement, confond idéologie et religion. Je pense au fanatisme du communisme et du fascisme. Mon ange est plus prosaïque que ceux de la Bible. Ses messages ne sont que des photos, sans commentaires, parce que Dieu était le Verbe mais Il est mort... D'ailleurs l'image « no comment » est à mon sens ce qui, principalement, restera...»*



Repérages





Bio-bibliographie

11-01-1957 : naissance à 20h20 à Bruxelles sous le signe du Capricorne, ascendant Lion-Vierge. Singe compagnon Tigre pour l'horoscope chinois.

Son enfance se déroule dans un environnement familial de haut niveau intellectuel. Son père, Jacques Hilaire, est journaliste. Il dirigera les pages politiques de *La Libre Belgique*, à l'époque un des journaux puissants en Belgique francophone, puis la section culturelle du quotidien. Premiers ministres, présidents de parti et ministres sont invités à la table familiale. Il en va de même pour les personnalités culturelles franco-belges. Lors de l'un de ces repas, Bernard, encore enfant, rencontre Hergé. Le père de *Tintin* lui déconseille de s'orienter vers la bande dessinée. « Il y a une légende qui veut que les grands auteurs soient humbles et modestes. Hergé ne se prenait pas pour de la merde ! Franquin, lui, était humble, mais il a fait une dépression... Être prétentieux, pour moi, ce n'est pas prétendre être arrivé mais prétendre essayer ! »

La mère de Bernard, Anne-Marie Guislain, juriste de formation, est impliquée dans le monde social-chrétien. Elle sera haut fonctionnaire au ministère belge des Affaires étrangères et conseiller culturel à la Communauté française. Alors que ce combat était peu à la mode, elle militera activement pour l'émancipation de la femme. « Ma mère était une vraie féministe, active politiquement, présidente de la délégation à Genève pour la condition de la femme. Je ne l'ai quasiment pas vue car elle était toujours ailleurs. »

Juin 1970 : lors d'une exposition de fin d'année à l'école artistique de Saint-Luc à Bruxelles, Hilaire rencontre Jean-Marie Brouyère, alors dessinateur à *Spirou*. Ce dernier lui propose de venir dessiner dans son atelier tous les samedis, comme lui-même le faisait jeune chez Tillieux. Pendant quatre ans, Brouyère sera son mentor et lui fera rencontrer Thierry Martens, rédacteur en chef de *Spirou*, Wasterlain, et beaucoup d'autres dessinateurs. « Brouyère était un hippie et vivait comme tel, avec tout ce que cela comporte : alcool, drogues hallucinatoires, foi dans la contre-culture, désir de changer le monde. Il me fascinait. » De là naîtra ce goût des ateliers collectifs.

Décembre 1971 : création du fanzine *Robidule* avec Jacky Landrain et Pascal Baum. Frank Pé, qui ressemble déjà à Broussaille, y envoie ses premières planches. *Robidule* se consacre aux auteurs contemporains et évite la nostalgie. Il ne fait pas dans les grandes bibliographies mais fonctionne à coups d'interviews dynamiques. Le troisième numéro offre deux rubriques *Que penser de...* tenue par Hilaire. La première se livre à une démolition en règle du dessin de Jean Graton (*Michel Vaillant*) tandis que la seconde sanctifie les tripes du dessin d'Hermann (*Bernard Prince*). Quelques signes annonciateurs : Hilaire publie Une mésaventure de *Rib Hortop* et *Violette* et un des correspondants français est Jacques Glénat, le futur éditeur de *Sambre*.

1974 : le cordon est quasi coupé avec le « cocon » familial. Une « communauté » de dessinateurs se forme autour du scénariste Brouyère. Geerts, Frank et Hilaire en font partie. Le trio avait suivi de concert des humanités supérieures dans la section Arts plastiques de l'Institut Saint-Luc (Bruxelles).

1975 : en début d'année, *Spirou* publie une *Carte Blanche* de 2 planches. « Cette rubrique permettait d'ouvrir le journal aux jeunes. La plupart des dessinateurs qui y ont participé sont connus aujourd'hui, ce qui est assez incroyable ». En novembre de la même année, *Découverte Dupuis*, un supplément au journal, publie les 16 planches en noir et blanc du *Troisième Larron* (scénario : J-M Brouyère). « C'était super pour un jeune de 17 ans comme moi car c'était un véritable banc d'essai. Et puis, on était tellement fier de travailler dans *Spirou* ! » Ce récit humoristico-policier de 16 planches placé sous l'influence du Walthéry de la meilleure époque a peu vieilli.

1978 : *Coursensac* et *Baladin au pays des Tahétéhus* (scénario de J-M Brouyère), son premier récit longue distance (45 planches), paraît dans *Spirou*. Gnômes farceurs, les Tahétéhus sont, sans trop crier gare, le premier coup de maître d'un Hilaire créateur de personnages. « Brouyère avait un côté hippie. Il plaçait ça partout, même dans une histoire moyenâgeuse

comme celle-là. A un moment donné, j'en ai eu marre de tout cela. Broujère avait quelques problèmes d'alcool. Je me suis barré, tout comme Geerts et Frank, et j'ai rencontré un copain, Frédéric Jannin, qui m'a conseillé d'aller voir le nouveau rédacteur en chef de Spirou, Alain de Kieysche. »

13-04-1978 : première apparition de *Bidouille et Violette* dans le numéro 2087 de *Spirou* : *Un Roméo pour Violette* (5 planches). André Franquin l'appelle pour l'encourager. Les poètes sont faits pour s'entendre.

1980 : il réalise, pendant 3 ans, de nombreuses illustrations humoristiques pour le quotidien *La Libre Belgique*. « Mon idéal, durant cette période, était de dessiner dans tous les styles, même en cartoons. Le dessinateur idéal étant celui qui s'adapte au scénario, au support, à tout... ». *Le Trombone illustré* accueille également une double page, *Le Café de la Petite Rose*, qu'Yvan Delporte présente avec une malice admirative : « Ils sont venus nous apporter ces dessins. Ils se tenaient la main. Ils se lançaient de longs regards, se faisaient des sourires. Un grand type blond et une brune. Ils signent ces planches NOUS DEUX. »

Second semestre 1981 : présentation des 4 premières planches de *Lulu Chine à (À Suivre)*. Jean-Paul Mougin, le rédacteur en chef, après une entrevue homérique, les refuse. Cet épisode aura une influence sur la suite de *Bidouille & Violette* qui deviendra plus « adulte ».

1981 (quatrième trimestre) : parution du premier tome de *Bidouille & Violette, Les Premiers Mots* (Éditions Dupuis). Soucieux de redynamiser les animations qui ont fait sa légende (remember Gaston et les chroniques de Delporte), *Spirou* lance les hauts et bas de page, mini-bandes dessinées de deux centimètres de haut placées au-dessus et en-dessous des planches. Yann et Conrad, André Geerts, Frank Pé et Bernard Hislaire s'en donneront à cœur joie.

1982 (premier trimestre) : parution du second album de *Bidouille & Violette : Les Jours sombres* (Éditions Dupuis).

1984 (premier trimestre) : la parution du troisième *Bidouille & Violette, La Reine des glaces*, provoque un certain trouble aux Éditions Dupuis qui signalent à l'auteur que « encore un album comme cela et la série s'arrêtera ». Plusieurs planches parues dans *Spirou* ne sont pas reprises dans l'album, certaines sont censurées.

Avril 1984 : premiers repérages avec Balac à la Bastide.

Janvier 1985 : les 7 premières planches de *Plus ne m'est rien...* paraissent dans le n°86 de *Circus*. Après *Corto Maltese*, mais dans un autre registre, la BD s'offre un de ses rares moments de romantisme. Hislaire change de graphisme mais aussi de nom. « C'est assez normal, je changeais de style. De toute façon, je savais que tôt ou tard on me reconnaîtrait, alors j'ai juste changé d'orthographe. J'ai toujours rêvé d'avoir un pseudonyme, mais je n'en ai jamais trouvé un qui me plaise. Le changement était purement esthétique. »

Mai 1985 : dernière apparition de *Bidouille & Violette* dans *Spirou*. Bidouille meurt, condamnant ainsi Violette à devenir « adulte ».

Mars 1986 : parution de *Bidouille & Violette T4, La ville de tous les jours* (Éditions Dupuis).

Juin 1986 : *Sambre 1, Plus ne m'est rien...*, coscénarisé avec Balac, inaugure la collection *Caractère* des Éditions Glénat.

1987 : création du *Gang Mazda* (dessin : Christian Darasse) qui met en scène trois dessinateurs dont les physiques sont inspirés de Bernard Hislaire, Marc Michetz et Christian Darasse.

1988 : parution du *Gang Mazda fait de la BD* (Édition Dupuis). Le second album (*Le Gang Mazda mène la danse*) paraîtra l'année suivante. Les scénarios des albums suivants seront assurés par Tome. Naissance de Lola, fille de Bernard Hislaire et Elizabeth Darasse.

1989 : il prend en charge la communication graphique du *Théâtre du Rideau de Bruxelles*.

Novembre 1990 : parution du second album de *Sambre, Je sais que tu viendras...* (Éditions Glénat) dont les quatorze premières planches ont été scénarisées avec Balac.

Avril 1991 : sa mère meurt d'un cancer après une très longue maladie d'Alzheimer. - *À ma Mère, que j'ai si peu vue, qui m'a si peu regardé. Le Paradis existe, je sais qu'elle y repose. Car mon ange à moi a les yeux rouges... et les deux pieds sur terre* -. Tels sont les mots rédigés plus tard par Frank Stern dans la dédicace de *L'Introduction au XX^e Ciel*.

Octobre 1991 : mariage de Bernard Hislaire et Laurence Erlich.

Novembre 1991 : version intégrale de *Je sais que tu viendras...* (Éditions Glénat). - *J'aime bien ce côté où on revisite un album. Une histoire n'est jamais terminée, on peut tout le temps la refaire. Au XIX^e siècle, les gens réécrivaient sans cesse la même chose. Il y avait donc plusieurs versions d'une même histoire.* -

Septembre 1992 : naissance de Julien, fils de Bernard Hislaire et Laurence Erlich.

Novembre 1993 : parution du *Sambre 3, Révolution, révolution...* (Éditions Glénat). Pour la première fois, afin d'éviter le format et la force des noirs du « bleu », Yslaire sort du coloriage traditionnel et réalise une mise en couleurs directe.

Mars 1995 : dans le trimestriel *Rêve-en-bulles*, Yslaire évoque pour la première fois un projet ambitieux sur lequel il travaille depuis quelques années. - *J'ai actuellement un énorme projet sur les anges au XX^e siècle. Plusieurs sérigraphies sont d'ailleurs sorties à ce sujet. Ce serait une chronique du siècle qui s'achève. Mais je ne sais pas sous quelle forme, ni chez quel éditeur il va paraître. Peut-être cela débouchera-t-il sur une BD ? À mon avis, je changerai l'orthographe de ma signature...* -

Mai 1995 : naissance de Rachel, fille de Bernard Hislaire et de Laurence Erlich. Quelques temps plus tard, les parents de Laurence Erlich meurent le même jour en deux endroits différents.

Février 1996 : parution de l'intégrale de *Bidonville & Violette* (Éditions Glénat). - *C'est également l'occasion de publier tout ce qui est paru dans Spirou : les illustrations, les articles, les culs de lampes, les « Votez Bidonville »*. - *Je ris car lors de l'affichage dans Bruxelles, on a failli se faire casser la gueule par des types du parti socialiste qui ne rigolaient pas du tout. On ne rigole pas des élections.* -

Janvier 1997 (même si le dépôt légal indique novembre 1996) : parution du quatrième *Sambre, Faut-il que nous mourions ensemble...* (Éditions Glénat).

Février 1997 : ouverture de *Mémoires du XX^e Ciel*, un site web co-réalisé, sous le nom d'Yslaire, avec la psychanalyste Laurence Erlich. Il servira de laboratoire à un univers en perpétuel devenir.

Novembre 1997 : parution d'*Introduction au XX^e Ciel* (Éditions Delcourt), qui porte bien son nom et tente d'introduire le lecteur de bande dessinée dans l'univers en gestation sur Internet, le *XX^e Ciel*.

Mai 1998 : une fresque murale de 22 m², que les organisateurs du *BrusselsBDTour* baptisent *L'Ange de Sambre*, prend place au numéro 21 de la rue des Chartreux. Il s'agit pourtant d'un dessin dédié au *XX^e Ciel*. Yslaire construit des passerelles entre ses univers.

Janvier 1999 : parution de *Mémoires du XX^e Ciel 98* (Éditions Delcourt) et réalisation, dans le cadre des Murs BD d'Angoulême d'une peinture murale unissant les univers de *Sambre* et du *XX^e Ciel* (place Saint-André).

Avril 1999 : à l'occasion des 30 ans des Éditions Glénat, *Faut-il que nous mourions ensemble...* connaît une édition spéciale avec jaquette complétée de 8 planches et d'une nouvelle couverture. Cette édition est désormais considérée comme la version définitive.

Janvier 2000 : Les Humanoïdes Associés reprennent la série *XX^e Ciel*. « Chez Delcourt, mon problème est que je me suis senti en porte-à-faux par rapport à mon éditeur. Il n'est pas question ici de ses qualités ou des miennes, mais notre association ne fonctionnait pas. Elle créait une sorte de conflit entre ce qu'il attendait de mon travail et ce que je pouvais lui offrir. Cela a donné un album qui, au début, était parfaitement silencieux, et le texte arrivait par après, presque en s'excusant ». Dans la foulée, ils rééditent *Mémoires du XX^e Ciel 98* dans une forme totalement revisitée par l'auteur : *XX^e Ciel.com - Tome 1 - Mémoires 98* (Les Humanoïdes Associés).

Avril 2000 : le site frère est désormais www.xxeciel.com.

Septembre 2000 : réalisation d'une dizaine de dessins pour le film-documentaire de Didier Roten, *La mission de Victor Martin*, retraçant la vie d'un « Juste » envoyé en Allemagne par la résistance belge, en octobre 1942, pour découvrir où arrivent les trains déportant les Juifs de Belgique.

Janvier 2001 : *XX^e Ciel.com - Tome 2 - Mémoires 99* paraît aux Humanoïdes Associés. Un CD-rom est offert avec le coffret réunissant les deux premiers tomes de la série.

Janvier 2003 : parution aux éditions Glénat, dans la collection *Carrément BD* du premier volet de la trilogie *Trois Vierges* sur scénario de Bernard Sylaire, alias Yslaire, et une mise en images de Jean-Louis Boccar.

Septembre 2003 : parution du *Sambre 5*, *Maudit soit le fruit de ses entrailles...* (Éditions Glénat), premier volume de la seconde période.





Table des matières

Introduction	4
I Vers Sambre	6
II Sang, sombre, Sambre	12
III Fil rouge, ligne sombre	18
IV Un tissu de vérités	24
V L'amour au tombeau	30
VI La fin d'une histoire	38
VII Documents personnels	44
VIII Le créateur et ses créatures	50
IX Fidélité et nouveaux thèmes	58
X L'amour aux catacombes	68
XI Nouvelle génération	76
XII Une école de sagesse	84
XIII Dérailson du cœur	92
Annexes	98

SAMBRE est une série à part dans l'univers de la bande dessinée. Le premier tome collectionna les prix, suscita les louanges des professionnels et connut un succès foudroyant. Quatre ans plus tard, "Je sais que tu viendras..." recevait un accueil tout aussi unanime. Désormais, "Sambre" vivait selon sa propre logique, indépendamment de cette parution régulière qu'on dit indispensable au développement d'une série. Mais "Sambre" parle de passion et vit de la passion de son auteur. Les lecteurs ont compris que, sans un long temps de maturation et de travail, les albums perdraient de leur étoffe graphique et psychologique.

Ce livre retrace le processus de création de chacun des cinq volumes de "Sambre" en le replaçant dans le cadre d'une saga aux ambitions sans cesse renouvelées. Écrit sur un mode journalistique, "La légende des Sambre" se fonde sur des entretiens en profondeur avec Yslaire. Les interviews sont encadrées de commentaires de dessins, de courts textes explicatifs et d'annexes éclairantes. L'ouvrage se veut passionnant (le défi créatif est toujours au rendez-vous dans "Sambre"), instructif (Yslaire ouvre volontiers les coulisses de sa création) et humain (l'élaboration d'un album est une expérience de vie).

